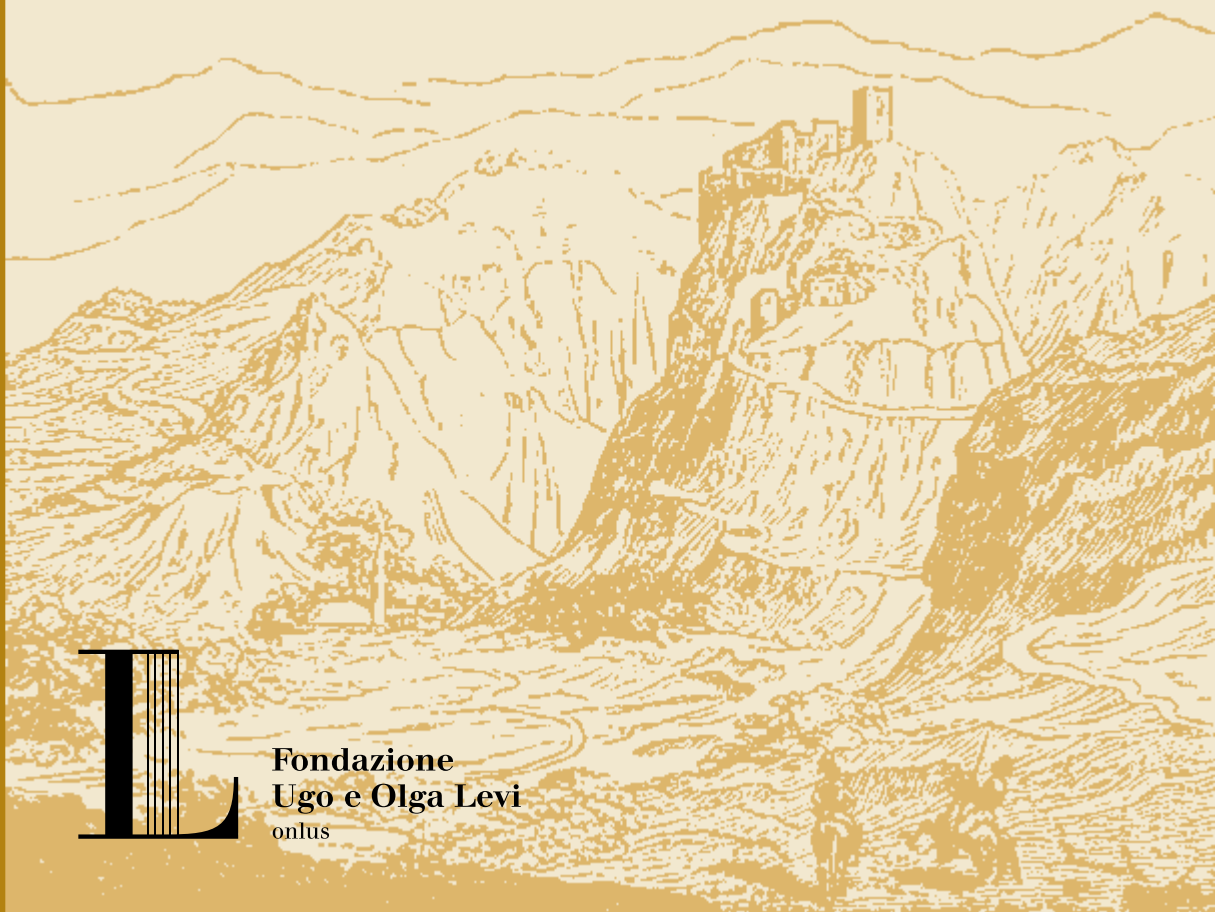


Beyta Dimdim:
storia, tradizione e struttura
di un canto epico curdo

Giulia Ferdeghini



Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

*A mia nonna Giovanna,
la mia prima maestra.*

Beyta Dimdim:
storia, tradizione e struttura
di un canto epico curdo

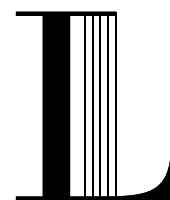
Giulia Ferdeghini

QUADERNI
DI ETNOMUSICOLOGIA

Comitato editoriale
Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Beyta Dimdim:
storia, tradizione e struttura
di un canto epico curdo

Giulia Ferdeghini



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2023

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Redazione e coordinamento editoriale

Claudia Canella

Progetto grafico e impaginazione

Karin Pulejo

Stampa

L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

In copertina

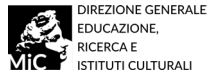
Il Castello di Dimdim.

*La battaglia onorevole dei curdi
per la fortezza di Dimdim*

[HTTPS://WWW.SARADISTRIBUTION.COM/KELEHA-DIMDIM.HTM](https://www.saradistribution.com/keleha-dimdim.htm)

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

La pubblicazione è stata realizzata
grazie al contributo della Direzione Generale
Educazione, Ricerca e Istituti culturali



Nell'edizione digitale del presente volume –
disponibile in open access sul sito
della Fondazione Levi – i collegamenti
ipertestuali sono consultabili cliccando
sui termini sottolineati in colore.

Tracce audio

[https://soundcloud.com/fondazionelevi/sets/
beyta-dimdim](https://soundcloud.com/fondazionelevi/sets/beyta-dimdim)

Consiglio di Amministrazione

Davide Croff *Presidente*

Nicola Greco *Vicepresidente*

Luigi Brugnaro

Paolo Costa

Giovanni Giol

Dan Emanuel Levi

Fabio Moretti

Fortunato Ortombina

Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti

Chiara Boldrin *Presidente*

Leonardo Francesconi

Maurizio Messina

Comitato scientifico

Roberto Calabretto *Presidente*

Stefano Campagnolo

Sandro Cappelletto

Francesco Erle

Dinko Fabris

Laurent Feneyrou

Ellen Rosand

Direttore e direttore della Biblioteca

Giorgio Busetto

Staff

Ilaria Campanella

Claudia Canella

Giulia Clera

Alessandro Marinello

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

Collaboratori

Margherita Olivieri

Commissione consultiva per la Biblioteca

Giorgio Busetto *Coordinatore*

Roberto Calabretto

Stefano Campagnolo

Claudia Canella

Annarita Colturato

Paolo Da Col

Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale

Giorgio Busetto *Amministratore unico*

Alessandro Marinello *Direttore*

Giovanni Diaz *Sindaco*

Giulia Clera

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

Valeria Zane

Collaboratori per la digitalizzazione

Noemi La Pera

Carlo Mezzalana

Archivio Giovanni Morelli

Paola Cossu

Laura Desideri

Valeria Zane

Angelina Zhivova

Progetto grafico

Karin Pulejo

© 2023 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
[https://www.fondazionelevi.it/editoria/beyta-
dimdim-storia-tradizione-e-struttura-di-un-
canto-epico-curdo](https://www.fondazionelevi.it/editoria/beyta-dimdim-storia-tradizione-e-struttura-di-un-canto-epico-curdo)

ISBN 978 88 7552 083 0

**LY
RA**
SERVIZI
ALLA CULTURA

Beyta Dimdim:

storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo

- XI Presentazione
 Daide Croff
- XIII Ringraziamenti
- XV Introduzione
- XXI Indice delle fonti

PARTE PRIMA

L'epica di *Dimdim* nel panorama dei Kurdish Studies,
nella ricerca sul campo, nelle fonti orali e storiche

- 3 I. Contesto socio-culturale, panorama degli studi,
 metodologie della ricerca
 Il Kurdistan e la sua popolazione; I Kurdish Studies: breve storia;
 Studi specifici su *Dimdim* e prospettive teorico-metodologiche della ricerca;
 Bi xêr hatîn Kurdistanê: la ricerca sul campo
- 41 II. Generi e protagonisti dell'arte orale curda
 Generi dell'arte orale; L'epica cantata; Cantori: interpreti e creatori di tradizione;
 Le fonti e i materiali della ricerca
- 69 III. Storia e leggenda dell'assedio persiano
 alla fortezza curda di Dimdim
 Contesto storico tra sedicesimo e diciassettesimo secolo; Nell'anno del gallo: l'assedio
 nella cronaca persiana; C'era una volta un eroe: la leggenda attraverso le versioni orali

L'atto, la parola e la voce: analisi performativa, testuale e musicale dell'epica di *Dimdim*

- 99 IV. Luoghi, occasioni e modalità della *performance*
Feste pubbliche e convivialità domestica; Prossemica e gestualità; Pubblico; Performance dello *stran*
- 115 V. Organizzazione della narrazione:
formule, temi, morfologie e *oicotipo bahdini*
Formule: definizione e individuazione; Formule nello *stran*; Temi, motivi e sequenze: definizioni e organizzazione; Morfologie: struttura testuale e oicotipo
- 159 VI. La musicalità del *beyt*: versi, ritmi e melodie
Rima, sequenze rimiche e strofe; Prosodia, metro, ritmica e sillabazione; Modelli ritmico-melodici; Relazione con temi, prosodia e vocalità; Analisi prosodico-musicale dello *stran*
- 215 Conclusioni
- 225 Indice dei testi citati
- 237 Appendice: Morfologia delle varianti orali

Davide Croff

Presentazione

Lo statuto della Fondazione Ugo e Olga Levi, in ossequio alle volontà dei Fondatori, pone tra i fondamentali obiettivi dell'Istituto gli "studi storici sulla musica di tutti i paesi, di tutti i tempi, di tutte le forme e tendenze". Di qui l'interesse per l'etnomusicologia, coltivata con vari e ripetuti interventi nel corso dei decenni. Penso ad esempio al terzo concerto delle Ceneri, nel 2006, mirabilmente concepito da Giovanni Morelli, che lo volle dedicato alla memoria "degli studiosi, amici scomparsi, che hanno affrontato le tematiche di queste tradizioni con esemplare rigore ed ancor più meritevole inestinguibile curiosità intellettuale, in particolar modo per la strenua loro assiduità Leo Levi, Diego Carpitella, Pietro Sassu, Tullia Magrini, Roberto Leydi".

Peraltro la nascita stessa di "Musica e storia" (1993), l'importante rivista della Fondazione, di cui contiamo possano ora riprendere le pubblicazioni, si lega ai rapporti con questa disciplina, variamente presente con successivi affondi, dalla musica ebraica al patriarchino, dagli interventi di Febo Guizzi all'acquisizione del fondo di Roberto Starec, dal finanziamento di corsi nelle università di Torino e Trento alla creazione della presente collana di studi, del cui Comitato editoriale fanno parte Enrique Cámara de Landa, Serena Facci, Giovanni Giuriati e Ilario Meandri, e che è stata inaugurata nel 2020 con la pubblicazione del volume *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a century later. Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015*, curato da Cristina Ghirardini.

Piace ora presentare questo bel volume di Giulia Ferdeghini, metodologicamente esemplare e anche piacevole lettura, per esempio col capitolo dedicato a "Storia e leggenda dell'assedio persiano alla fortezza curda di Dimdim", le cui "caratteristiche di imponenza e resistenza" ne fanno "il simbolo della risolutezza, della tenacia e dell'orgoglio dei curdi" che sono, con circa quaranta milioni di individui sparsi nel mondo, "il popolo più grande senza uno stato nazionale."

L'accurata ricerca diviene anche strumento di approfondita conoscenza della realtà culturale di questo mondo straordinario, portatore, come sempre avviene con questo tipo di etnie, di ricche e affascinanti tradizioni. Ecco che la "musica di tutti i paesi, di tutti i tempi, di tutte le forme e tendenze" come voluta da Ugo e Olga Levi si rivela per essere uno splendido omaggio all'umanità, un dono straordinario di civiltà e di bellezza.

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'interessamento e il sostegno di Ilario Meandri dell'Università degli Studi di Torino e l'intercessione di Giovanni Giuriati dell'Università La Sapienza di Roma, dove mi sono addottorata nel 2012. Un'inestinguibile riconoscenza va poi a tutte le persone incontrate durante la ricerca, che hanno offerto la propria disponibilità e manifestato il proprio interesse per il mio lavoro; al fondamentale e amichevole apporto degli interpreti (Diyar Qassam, Salam Mizourî e Ahmed Doskî) e dei traduttori dal *bahdinî* (Berivan Mizourî e Bahad Zana) che mi aiutarono allora sia in Kurdistan, sia in Italia. Un pensiero particolare e un sentito ringraziamento vanno a Claudio Sarri e a Piero Sinatti che mi aiutarono nelle traduzioni dal russo e ad Adriano Rossi dell'Università l'Orientale di Napoli che fu tra i primi a incoraggiare la mia ricerca su *Dimdim* offrendomi una copia della monografia di Celîl. Un ringraziamento speciale a Francesco Saggio per i consigli pratici e il supporto morale durante la stesura.

Immensa gratitudine e affetto per l'appoggio, la fiducia e il costante incoraggiamento nell'affrontare questa piccola impresa, ancora più preziosi in tempi di pandemia, vanno a Federico, Eleonora e Margherita, ai miei genitori e a ZB per l'attenta rilettura delle bozze, a tutta quanta la mia famiglia.

Introduzione

La leggenda della fortezza di Dimdim e del suo signore Emir Khan Manodoro rappresenta uno dei monumenti più importanti e longevi dell'arte orale curda ed è stata l'oggetto della mia dissertazione dottorale. Alcuni studi, prevalentemente di taglio folkloristico, sono stati realizzati in passato da insigni curdologi e studiosi di varie discipline sia su questa sia su altre epiche curde, ma nessuno, fino a questo momento aveva reso giustizia anche all'aspetto sonoro e prettamente musicale dell'esecuzione. Questo libro, che è la rivisitazione, a distanza di non pochi anni, della tesi di dottorato, tenta con modestia di tracciare un percorso in tal senso facendo riferimento a teorie analitiche e prospettive teoriche che, sebbene in alcuni casi possano risultare un po' datate e lontane dalle più attuali modalità di ricerca etnomusicologica, mi erano sembrate allora, e tuttora ancora ritengo, valide e concretamente applicabili ai materiali di una simile ricerca. La principale novità di questo lavoro sta, dunque, nell'aver affrontato con un approccio musicologico l'analisi di un materiale, un'epica della tradizione orale curda, solitamente affrontato da linguisti, oralisti o folkloristi a partire dai testi trascritti, non dalla registrazione delle esecuzioni cantate.

All'epoca della formazione dottorale, fare ricerca nell'ambito della cultura e degli studi curdi presentava non poche criticità, tra le quali la scarsa reperibilità di materiali; le svariate difficoltà linguistiche, dovute alla frammentazione geografica del Kurdistan; le talora precarie condizioni di sicurezza che esistevano in alcuni paesi e le difficoltà degli spostamenti sul territorio, quando si è trattato di svolgere la ricerca sul campo. L'indagine, tuttavia, è stata e credo sia tuttora, di indubbio fascino, non solo per i contenuti e le variegata sfumature che presenta questa cultura, ancora troppo poco conosciuta in Italia, ma anche per le numerose implicazioni sociali, politiche e anche emotive che la relazione con il Kurdistan e il popolo curdo inevitabilmente comporta.

La scelta di affrontare una ricerca sull'epica di *Dimdim* è stata dettata in parte dalla popolarità di cui essa gode, in parte dal fatto di avere a disposizione un numero cospicuo di versioni testuali già pubblicate, utili

per poter effettuare un'analisi comparativa. Infatti, dato il tempo limitato trascorso in Kurdistan, date anche le difficoltà logistiche e di localizzazione dei cantori, la notorietà dell'epica è stata un aspetto di non trascurabile importanza nella scelta dell'argomento, poiché mi è sembrata una garanzia di poterne rintracciare diverse versioni orali sul campo.

La ricerca dei cantori è stata possibile soprattutto attraverso le relazioni instaurate sul posto grazie all'ampia rete di conoscenze messa a disposizione dai membri della ONG Heevie Nazdar for Children, l'associazione umanitaria alla quale mi sono appoggiata per ottenere il visto e che durante tutta la permanenza nel Kurdistan iracheno mi ha fornito ospitalità e assistenza per espletare gli obblighi burocratici, dalla validazione del visto, alle analisi del sangue. Da loro mi è stata offerta anche la protezione necessaria per poter svolgere in sicurezza il lavoro di ricerca ivi compresa la presentazione alle personalità ufficiali della cultura e delle istituzioni locali: il Ministro della Cultura, il Rettore dell'Università, il Direttore Generale della Sanità. Durante tutta la durata del soggiorno, in un clima di amichevole scambio culturale e umano, mi sono state messe a disposizione le risorse logistiche per muovermi agevolmente all'interno di un territorio non facile: un autista, alcuni interpreti e ottime conoscenze del territorio.

La ricerca vera e propria è cominciata grazie a esperti e conoscitori locali di folklore, i quali mi hanno indirizzata verso cantori di una certa fama locale, che però non sempre padroneggiavano il repertorio di *Dimdim*, ma spesso indicavano altri loro 'colleghi' in grado di eseguire l'epica, in un clima di forte solidarietà e orgoglio culturale. Le *performance* sono state registrate con un registratore digitale EDIROL R-09HR e di alcune parti sono state fatte delle video riprese con una videocamera Panasonic NV-GS500. La difficoltà nel rintracciare cantori, cultori, esperti, folkloristi o studiosi sul territorio è stata grandemente controbilanciata dall'immensa generosità e disponibilità manifestate da tutti coloro che hanno accolto la mia richiesta di esibirsi ed eseguire il proprio repertorio, di parlare della propria esperienza musicale e di raccontare la propria storia personale con entusiasmo. I cantori sono stati anche una fondamentale risorsa per raccogliere informazioni riguardanti l'attualità e la diffusione della pratica del *beyt*, nonché il ruolo e la figura del poeta-cantore: essi sono stati ospiti accoglienti e commentatori critici del mio lavoro di ricercatrice. L'intenzione di valorizzare e diffondere la conoscenza del repertorio classico della tradizione curda che proponevo come missione della mia ricerca era sempre grandemente apprezzato e accompagnato dagli elogi enfatici che venivano fatti della tradizione e dell'arte orale in generale come caposaldo della memoria storica. Soprattutto veniva messa

in luce l'importanza della poesia dei *dengbêj peşmerga* (poeti-cantori e combattenti) che hanno trasformato le esperienze della guerriglia e della resistenza in testi intonati da trasmettere alle nuove generazioni e a chi, come me, proviene da altre realtà.

Gli spostamenti, non sempre agevoli, all'interno del territorio sono avvenuti sempre, rigorosamente, in auto e sotto la vigile scorta degli accompagnatori. Nonostante, infatti, la RAK (Regione Autonoma del Kurdistan iracheno) fosse allora una zona relativamente pacifica, dove le aree metropolitane erano controllate e non soggette a episodi eclatanti di violenza, quali atti terroristici ad esempio (come allora e purtroppo ancora oggi accade in varie zone del Kurdistan), i movimenti erano fortemente controllati dalle autorità e, essendo molto alto il controllo sociale, non sempre per una donna straniera era ritenuto prudente o appropriato muoversi da sola. Inoltre, nelle zone rurali, c'era un elevato pericolo di imbattersi in aree minate, spesso non adeguatamente segnalate.

Durante gli incontri con i cantori erano sempre presenti gli accompagnatori e gli interpreti, che oltre a tradurre le domande e le risposte delle interviste, svolgevano spesso la funzione di mediatori. Alcune delle persone incontrate, infatti, non avevano mai avuto l'opportunità di confrontarsi con persone provenienti dall'estero, in particolare dall'Europa o dall'Occidente, tanto meno con ricercatori interessati alla cultura popolare, e non sempre era loro immediatamente comprensibile la ragione del mio interesse nei confronti di un'epica che gli stessi giovani curdi facevano fatica a ricordare.

Questo libro è rivolto in prevalenza agli 'addetti ai lavori', tuttavia spererei possa catturare l'interesse anche di un pubblico un poco più ampio. Per questo motivo, non potendo dare per scontata la familiarità con una simile materia, ho ritenuto opportuno, nella prima parte (capitoli primo, secondo e terzo), offrire una descrizione dei contesti entografici e accademici all'interno dei quali questa ricerca si situa. Nel primo capitolo è affrontata una breve descrizione del Kurdistan da un punto di vista geo-politico, sociale e culturale, seguita da una panoramica della storia degli studi curdi e di come la mia ricerca si sia situata all'interno di essi e dalle metodologie adottate sia durante la ricerca sul campo sia nell'analisi dei materiali raccolti e per la prima volta tradotti in italiano. Nel secondo capitolo si è cercato di inquadrare la tradizione del canto epico (*beyt*) dal punto di vista culturale e musicale, dando conto anche delle diversità locali sia nella pratica, sia nelle definizioni che nella nomenclatura dei generi. Il terzo capitolo è una sintesi della vicenda storica che ha fornito

da pretesto narrativo per la genesi e lo sviluppo della narrazione tradizionale del *Beyta Dimdim*: la contestualizzazione e il resoconto offerto dalla principale fonte storica di epoca safavide sono affiancati dalla sintesi della vicenda così come emerge dalle versioni orali collazionate.

Nella seconda parte (capitoli quarto, quinto e sesto) si articolano le varie fasi dell'analisi svolta sui testi e sulle registrazioni sonore dei canti realizzate sul campo. Nel quarto capitolo si dà nota dei luoghi e delle occasioni tradizionali di esecuzione ed è affrontata l'analisi della *performance*, sulla base dell'osservazione diretta e l'analisi delle registrazioni video. Il quinto capitolo è dedicato all'analisi dei testi, sia dal punto di vista poetico, sia da quello della formularità ed è qui individuato e delineato l'*oicotipo bahdinî* relativo all'epica di *Dimdim*. Nel sesto capitolo, infine, è esaminata la ritmica testuale e musicale e sono riportate le melodie di ciascun canto e le loro variazioni in relazione alla versificazione.

Uno degli aspetti più complessi da affrontare cimentandosi con la curdologia è quello linguistico. Il curdo è una lingua indoeuropea diversa dal turco (di ceppo altaico) e dal persiano (con il quale è tuttavia più strettamente imparentato) e si compone di un mosaico di dialetti divisibili in tre grandi macro aree: il *kurmanji* parlato nel nord ovest del Kurdistan (Turchia, Iraq settentrionale, Siria) e nel quale si esprimevano tutti gli informatori intervistati, con le varianti lessicali e l'accento tipico della regione; il *sorani* parlato nel sud est (Iraq orientale e Iran); e un gruppo di dialetti meridionali parlati nel sud del Kurdistan (la regione iraniana di Kermanshah).

I dialetti e le lingue diffuse in Kurdistan, legate a varie etnie, comunità sociali e religiose sono molti, localizzati in zone anche piuttosto limitate. Ognuno ha le proprie peculiarità lessicali, grammaticali e fonetiche, che arrivano a renderli, a volte, reciprocamente incomprensibili, sia per la pronuncia che per il gergo.

A causa delle condizioni storiche e sociali del Kurdistan (il diffuso analfabetismo, le repressioni politiche, sociali e culturali subite da parte degli Stati in cui è frammentato) la lingua curda è rimasta, a lungo, e si può dire sia ancora, prevalentemente orale. Tra l'altro la separazione geo-politica del paese ha comportato atteggiamenti politici e culturali molto diversi: mentre in Turchia l'uso della lingua in ogni sua forma è stato a lungo negato e vietato, in Armenia e negli altri Paesi ex-sovietici, così come in Iraq e in Iran è stata incoraggiata l'adozione di un alfabeto curdo con i caratteri, modificati, dell'alfabeto nazionale (pertanto si hanno alfabeti curdi in cirillico, in caratteri latini, armeni, farsi e arabi). Tuttavia, ancora oggi non è stata raggiunta una completa uniformità di scrittura a livello

internazionale, sebbene nel Kurdistan iracheno *kurmanji* e *sorani* siano usati come lingue ufficiali e siano regolarmente insegnati nelle scuole. Oggi la lingua curda si scrive in almeno tre alfabeti, quello arabo, quello persiano e quello latino, modificati per introdurre i suoni mancanti. Gli studiosi occidentali usano prevalentemente l'alfabeto detto *hawar* in caratteri latini, ed esiste uno standard di traslitterazione per i maggiori dialetti *kurmanji* e *sorani*, elaborato dal principe Celadet Ali Bedirxan (1893-1951), autore di una autorevole grammatica e del suddetto alfabeto. Per la redazione di questo testo, come accade spesso nella letteratura curdologica, si è preferito rispettare le differenze dialettali nelle trascrizioni di alcuni termini; le differenze dovute alla pronuncia locale, che può modificare le trascrizioni della stessa parola nei vari modi di traslitterazione o scrittura nei vari alfabeti curdi; e ancora, la lingua di arrivo della traslitterazione. Pertanto il medesimo termine può essere trovato in letteratura scritto o traslitterato in modi diversi a seconda delle epoche e dei contesti. Qualche esempio: la parola *dê* (madre) può trovarsi anche nelle forme *deya* / *diya* / *dîya* / *dya* o addirittura *cîya* [Chyet 2003, 147]; oppure il termine *dinya* (mondo) si trova anche come *dinîya* / *dunîya* o traslitterato dall'alfabeto farsi *douni* / *dounia* / *d[i]nyâ* [ivi, 155]. Inoltre la trascrizione di una parola può essere influenzata dalla pronuncia che può essere molto diversa a seconda della zona geografica. Ad esempio il pronome riflessivo *xwe* viene spesso trascritto *xo* in Bahdinan, poiché in quella zona la pronuncia risulta più chiusa rispetto a quella del curdo standard utilizzato in Turchia.

Per facilitare la lettura delle trascrizioni e degli esempi presenti nel testo si dà, comunque, un breve elenco delle regole di pronuncia (da considerarsi, ove manchi un'indicazione specifica, uguale a quella italiana):

Alfabeto curdo (Hawar)	Traslitterazione	IPA	Pronuncia
a	a	[a:]	chiusa, come nell'inglese awful – vocale lunga
b	b	[b]	
c	j	[dʒ]	dolce, come in gelato
ç	c	[tʃ]	dolce, come in cera
d	d	[d]	
e	a	[ɛ]	aperta, come in albero – vocale breve
ê	e	[e:]	chiusa, quasi come una 'i' come in tetto – vocale lunga
f	f	[f]	
g	g	[g]	dura
h, 'h	h	[h]	aspirata

i	i	[i]	suono corto, quasi un'interruzione – vocale breve
î	i	[i:]	suono più lungo – vocale lunga
j	j	[ʒ]	dolce, come nel francese jour
k	k	[k]	dura, come in casa
l	l	[l]	
m	m	[m]	
n	n	[n]	
o	o	[o]	chiusa, come in ora – vocale lunga
p	p	[p]	
q	q	[q]	glottidale, come in arabo
r	r	[r]	
s	s	[s]	
ş	sh	[ʃ]	
t	t	[t]	
u	u	[u]	corta come in tu – vocale breve
û	u	[u:]	come in ugola – vocale lunga
v	v	[v]	
w	w	[w]	semi vocalica, come in uovo
x, ‘x	kh	[x]	fricativa glottidale sorda come nell'inglese hot
y	y	[j]	semi vocalica, come in ieri
z	z	[z]	sonora e dolce, come in rosa

Un cenno, infine, al problema della traslitterazione da altri alfabeti (arabo-persiano, armeno, russo). In generale i nomi propri e i termini con una attestata diffusione nella letteratura scientifica sono stati trascritti o traslitterati nella maniera che si è ritenuta più comune e facilmente comprensibile. Per i nomi propri curdi si è scelto di mantenere le grafie originali con un rimando tra parentesi alle altre possibili versioni grafiche, ad esempio si troverà: Erebe Şemo (Arab Shamilov/Ereb Shemo), oppure Celil (Dzhililov), dove l'alternativa tra parentesi indica la grafia usata in pubblicazioni italiane o anglosassoni; mentre per i nomi persiani sono usate le traslitterazioni più comuni nella letteratura specialistica in italiano. Nel testo si troverà *Iskandar Beg monšî*, nella più comune grafia presente in letteratura in lingua italiana sebbene il riferimento bibliografico in inglese sia *Eskandar Beg munšî*. Laddove i termini locali o i nomi propri non avessero una ‘tradizione’ di traslitterazione in italiano, è stata mantenuta la soluzione grafica più diffusa o è stata adottata la soluzione ‘vocali all'italiana e consonanti all'inglese’, ad esempio *shah* in luogo di *şah* o *šah*.

Indice delle fonti

Raccolta BAH DINAN 2009

- [I.A.] Versione in forma di *beyt* del cantore Ibrahim Awa
- [I.A._{st.}] Versione in forma di *stran* dei cantori Ibrahim Awa e Muhammed Raşid
- [F.B.] Versione in forma di *beyt* del cantore Fahmi Balawa
- [H.S.] Versione in forma di *beyt* del cantore Hacı Ş’aban
- [B.B.] Versione in forma di *beyt* del cantore Hacı Benjamin Barkhouli
- [H.A.] Versione in forma di *beyt* del cantore Hacı Ahmed
- [H.B._{st.}] Versione in forma di *stran* dei cantori Halala Barçi e Muhammed Raşid

Antologia Celil

- [A.J.] Versione in forma di racconto raccolta da Alexander Jaba nel 1860
- [E.P.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Eugen Prym nel 1890
- [O.M.R.] Versione in forma di racconto raccolta da Oskar Mann nel 1906
- [O.M.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Oskar Mann nel 1906
- [Q.K.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Qanate Kurdo nel 1939
- [O.C.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Ordixanê Cêlil nel 1958

Altre fonti

- [K.M.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Ordixanê Cêlil dal cantore Karim Malko nel 1958
- [S.I.] Versione in forma di *beyt* raccolta da Ordixanê Cêlil dal cantore Seyd Ismail nel 1958
- [A.D.1] Anonimo Dimdim 1 - Versione anonima in forma di *beyt* conservata presso la Biblioteca dell'Istituto di Iranistica dell'Università di Göttingen (Germania)
- [KH1] Kurdish Heritage Institute 1 - Versione in forma di *stran* del cantore Selih Heydo nello stile del Bahdinan
- [KH2] Kurdish Heritage Institute 2 - Versione in forma di *stran* del cantore Selih Heydo nello stile della minoranza yezidica della regione Shengal (Iraq)
- [KH3] Kurdish Heritage Institute 3 - Versione in forma di *stran* del cantore Selih Heydo nello stile della regione Jazirah (Siria)

PARTE PRIMA

L'epica di *Dimdim*
nel panorama dei Kurdish Studies,
nella ricerca sul campo,
nelle fonti orali e storiche

Contesto socio-culturale, panorama degli studi, metodologie della ricerca

Il Kurdistan e la sua popolazione

Il Kurdistan è una ampia regione del Medio Oriente situata tra l'estremità orientale della catena montuosa del Tauro (Anti-Tauro) in Anatolia e le pendici settentrionali della catena iranica dello Zagros. Dalla fine della prima guerra mondiale è diviso tra Turchia, Iraq, Iran e Siria. Si trovano in Kurdistan le sorgenti del Tigri e dell'Eufrate e altri fiumi i cui corsi sono utilizzati per la produzione di energia idroelettrica.¹ Il sottosuolo è ricco di risorse tra cui rame, ferro, cromo e petrolio. La geografia del Kurdistan è molto varia: comprende le steppe mesopotamiche e gli altipiani anatolico e iranico; zone desertiche, nella parte meridionale corrispondente al nord dell'Iraq e al nord ovest dell'Iran; zone montuose dalle nevi perenni al confine tra Turchia e Armenia; aree dal clima più mite intorno al Lago di Van e al grande bacino salato del Lago di Urmia.

La società curda, anticamente nomade e pastorale, è ancora oggi fortemente influenzata da una logica tribale che costituisce uno dei maggiori collanti sociali [Bruinessen 1992]. A essa è spesso connesso il credo religioso che al contrario non è mai stato un elemento sul quale basare le definizioni etnico-identitarie. Alla maggioranza musulmana sunnita, si affianca una multiformità di minoranze di lingua curda, o che si considerano curde, ma di diversa confessione: sciiti (prevalentemente in Iran), cristiani di varie confessioni (cattolici, assiri, siriani e caldei), ebrei (oggi per la maggior parte emigrati in Israele) e comunità peculiari come gli yezidi (concentrati prevalentemente nella regione irachena dello Şêxan e del Sinjar/Şingal al confine tra Iraq e Siria), gli alevi (in Turchia), gli ahl-e haqq (o yarsan) e, al confine tra Iraq e Iran, varie confraternite sufi. È stata, difatti, la lingua ad aver costituito il maggior fattore di definizione etnica e nazionale [Galletti 2004, 39-62] per i curdi, ad oggi considerati il

1. Il progetto GAP (Güneydoğu Anadolu Projesi), grandiosa opera per la realizzazione di oltre venti dighe fluviali per la produzione idroelettrica sul Tigri, ha visto tra la primavera e l'estate del 2020 la definitiva inondazione del sito archeologico curdo di Hasan Keyf [https://www.repubblica.it/viaggi/2020/08/11/news/turchia_diga_sommerge_citta_di_dodicesimila_anni-264379562/].

più grande popolo al mondo senza uno stato nazionale.²

Un altro elemento rilevante della società curda contemporanea è l'elevato tasso di migrazione che ha determinato, soprattutto a partire dagli anni sessanta del secolo scorso, la costituzione di grandi comunità lontane dalla madrepatria. In particolare la diaspora interna si è concentrata nelle grandi aree urbane della Turchia (Ankara e Istanbul) e, oltre confine, in Europa (prevalentemente in Germania e nei paesi scandinavi) e negli Stati Uniti. Una antica comunità curda di dialetto *kurmanji*, generata dalle deportazioni di epoca safavide, si trova in Khorasan, regione orientale dell'Iran.

La familiarità degli occidentali con il Kurdistan e con la *questione curda* deriva, per sua gran parte, da canali di informazione *main stream*, non accademici ed è per lo più circoscritta ai fattori politici o sociali di maggior impatto. Il pubblico occidentale conosce, anche grazie alle immagini diffuse dai giornali o da internet, gli orrori dell'etnocidio perpetrato dal regime Ba'th e il conseguente esodo verso la Turchia e l'Iran di due milioni di curdi iracheni (1991); le terribili azioni terroristiche commesse contro la popolazione yezidica di Şengal (Sinjar in lingua araba) in Iraq dal sedicente stato islamico del Daesh; la resistenza che tra il 2014 e il 2017 (ma tuttora in atto) ad esso hanno opposto i combattenti curdi, i *peşmerga*, anche e soprattutto in Siria, dove hanno fatto notizia i gruppi combattenti femminili dello YPJ³ e l'avanguardistica organizzazione politica ed ecologista che le comunità liberate hanno inteso darsi, il «confederalismo democratico» [Öcalan 2017]. I più informati saranno a conoscenza delle rivendicazioni politiche, sociali e civili portate avanti dai curdi a partire dagli anni sessanta e che soprattutto in Turchia hanno condotto a una sfibrante guerra civile «a bassa intensità» [Bozarslan 2006, 85] tuttora non del tutto sopita.

La cultura vera e propria, intesa come l'insieme delle caratteristiche peculiari, degli usi, dei costumi e anche delle produzioni artistiche e intellettuali del popolo,⁴ rimane tuttavia notevolmente offuscata dalle più stringenti questioni politiche e sociali. Questo nuoce non solo alla consapevolezza e

alla chiarezza analitica dell'osservatore occidentale, ma anche alla stessa causa curda che vede i propri contorni e la propria sostanza sbiadire in un poco definito crogiuolo di Medio Oriente islamico, fatto di instabilità e precarietà sociale, economica, politica. Eppure la conoscenza del popolo curdo non può prescindere dalla conoscenza della sua specifica cultura che in gran parte si fonda sull'immenso patrimonio dell'arte orale. In merito si sono espressi due autorevoli studiosi, Philip Kreyenbroek e Christine Allison [1996, 29], i quali hanno messo in particolare evidenza come la scarsa conoscenza del patrimonio culturale

è per i curdi l'elemento più negativo, dal momento che il loro destino come popolo dipende in definitiva dalla loro capacità di convincere il mondo che, contrariamente alle dichiarazioni degli stati in cui vivono, essi possiedono una propria identità, matura e meritevole d'esser riconosciuta come tale.

La maggiore istanza sulla quale si fonda la definizione etnica e identitaria dei curdi è, come accennato, la lingua. Essa è in effetti «il fattore base che unisce i curdi, ne contraddistingue la specificità, e qualifica il carattere di nazione del popolo curdo» [Galletti 2004, 39]. È allo stesso tempo uno degli elementi di maggior complessità, poiché di fatto non esiste una lingua nazionale comune.

I motivi che storicamente hanno impedito lo svilupparsi, il diffondersi e l'affermarsi di una lingua nazionale, che sono in gran parte gli stessi che hanno reso impossibile la formazione di uno stato nazionale autonomo, si rintracciano nel succedersi di dominazioni alloctone e nell'organizzazione territoriale feudale di stampo tribale protrattasi sino all'inizio del ventesimo secolo, alla quale si connette la disunità territoriale e politica che ha determinato e corroborato la frammentazione linguistica.

La storia del Kurdistan si configura, infatti, come una sequela di dominazioni, repressione e tentativi di assimilazione forzata. Come molte popolazioni nomadi, i curdi subirono un iniziale tentativo di sedentarizzazione con la conquista araba nel settimo secolo dopo Cristo, poi affiancata e seguita da quelle persiana, ottomana e turca. La coercizione politica e l'assimilazione culturale che sempre si sono accompagnate alle dominazioni straniere hanno contribuito alla divisione sociale, alla separazione delle varie comunità locali e soprattutto alla mancata formazione di una «autonoma *intelligencija* curda» [ivi, 44, corsivo dell'autrice] che potesse sostenere l'emersione di un dialetto prevalente e quindi la formazione di una lingua nazionale tramite la diffusione di una letteratura colta e scritta. L'adozione dell'arabo come lingua della religione (per la maggioranza musulmana dei curdi) e successivamente del persiano e del turco come lingue ufficiali della cultura inibì di fatto l'affermazione di una lingua

2. Una statistica dell'Institut Kurde de Paris, datata gennaio 2017, stima che la popolazione totale di curdi nel mondo si aggiri tra i 36,4 e i 45,6 milioni di persone (<https://www.institutkurde.org/en/info/the-kurdish-population-1232551004>).

3. *Yekîneyên Parastina Jin* (Unità di Protezione delle Donne). Branca della milizia curda formatasi nelle regioni semiautonome del Rojava (Siria) durante la guerra di resistenza contro i militanti dello Stato islamico di Daesh [Käser 2017]. Un non trascurabile contributo alla divulgazione di questi argomenti presso il pubblico italiano è arrivato dall'opera artistica e politicamente impegnata di un popolare e intelligente fumettista romano [ZeroCalcare 2016].

4. La cultura è intesa qui in senso antropologico come «l'insieme dei valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento, e anche delle attività materiali, che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale» [<https://www.treccani.it/vocabolario/cultura/>].

unitaria e lo sviluppo di una cultura *savante* specificamente curda.

La rivendicazione linguistica come istanza politica e proto-nazionalistica, esplose tra il quindicesimo e il diciassettesimo secolo per affermarsi successivamente come elemento preponderante in qualsiasi discorso identitario e di emancipazione culturale e politica. Questo cruciale momento storico coincide con l'avvento del sistema dei principati feudali indipendenti, nelle cui corti veniva promosso e incoraggiato l'uso del curdo per la produzione di una letteratura nazionale colta e scritta i cui risultati, prevalentemente in forma poetica, promossero le prime idee nazionalistiche attraverso la rivalutazione dei repertori popolari tradizionali. Esempio in tal senso è il poema nazionale *Mem û Zin*, scritto da Ehmedê Xanî (1651-1707) nel 1692 il cui spunto è un canto della tradizione orale popolare conosciuto come *Memê Alan*.

La lingua, simbolo dell'unità nazionale, sarebbe dovuta diventare il più importante elemento di unificazione della koinè curda e la nascente letteratura scritta un fattore di alfabetizzazione e civilizzazione popolare. Tuttavia l'assetto feudale, il tribalismo, l'economia di tipo pastorale e l'organizzazione sociale prevalentemente rurale impedirono a lungo un adeguato incremento dei livelli di alfabetizzazione e di uniformazione dell'idioma e contribuirono non poco alla persistenza della pluralità di dialetti.

Il patrimonio culturale locale continuò, ciò nondimeno, a essere creato e trasmesso per via orale, generando quel particolare fenomeno che bene è stato definito «ipertrofia del folklore», espressione coniata dallo studioso russo Oleg Viltchevsky e diventata emblematica nell'ambito dei Kurdish Studies (la riportano, tra gli altri, Bois [1986, 481] e Galletti [2004, 44]). Alla fine della prima guerra mondiale, l'avvento degli stati nazionali aggravò ulteriormente la situazione di dispersione sociale e culturale del popolo curdo. Gli scambi tra le varie comunità, già difficoltosi a causa delle asperità del territorio, furono ulteriormente impediti dalla conclusione del processo di sedentarizzazione portato avanti dai governi e soprattutto dalla tracciatura dei confini tra i neonati stati nazionali. Questo comportò che i curdi divenissero ovunque una minoranza etnica e linguistica, contro la quale si concentrarono rigide politiche di assimilazione culturale, le quali, avversate con forza dalla popolazione, assunsero presto la forma di una repressione statale non di rado violenta.

Il terrore e lo stigma sociale furono le conseguenze di un simile clima politico che limitò anche nella seconda parte del ventesimo secolo lo svilupparsi non solo di una letteratura scritta, ma perfino dell'alfabetizzazione di base nella lingua madre, dato che le scuole statali consentivano l'insegnamento soltanto nella lingua nazionale ufficiale.

La costituzione di gruppi politici e paramilitari in Iran e Iraq negli anni sessanta e dalla fine degli anni settanta in Turchia dette avvio alla lotta armata, le cui rivendicazioni autonomistiche e indipendentistiche si basavano in modo preponderante sull'emancipazione linguistica e culturale.

La questione della lingua e la preservazione del patrimonio dei repertori orali (folklore) diventarono così istanze politiche in quanto elementi di definizione identitaria. Negli anni ottanta in Turchia, il solo parlare o ascoltare musica curda era considerato un atto sovversivo. Editoria e manifestazioni folkloristiche e culturali, come il festeggiamento del *Newroz* (*Nowruz* in lingua farsi), il capodanno iranico che si festeggia all'equinozio di primavera e che viene rispettato in tutto il Kurdistan, erano vietate in quanto considerate atti espliciti di autodefinizione etnica e culturale; simboli di una memoria storica trascurata o volutamente censurata dalle storiografie ufficiali; veicoli di resistenza linguistica e di trasmissione di conoscenze alternative al dettato ufficiale pan-turco.

Questa condizione di annichimento si è protratta formalmente fino al 1992, anno dell'abolizione del bando linguistico in Turchia e della formazione, dopo la 'Guerra del Golfo', della Regione Autonoma del Kurdistan Iracheno (da qui in poi RAK).

Un'arma strategica per la resilienza della cultura curda sono stati e sono i mezzi di comunicazione di massa diventati preziosi strumenti «per l'edificazione nazionale e per la tutela della propria lingua e della propria cultura in pericolo» [Hassanpour 1996, 115] e, là dove vigevano divieti, veri e propri canali alternativi per la diffusione di informazioni, messaggi e argomenti di varia natura in lingua curda. Non va dimenticato che, nella prima metà del ventesimo secolo, le stazioni radio hanno avuto un ruolo fondamentale non solo come mezzi per la circolazione di informazioni, ma anche e soprattutto nella preservazione e nella diffusione dei repertori musicali tradizionali. In particolare, tra le altre, Radio Yerevan, Radio Baghdad, Radio Tblisi, Radio Georgia, Radio Tabriz mandavano regolarmente in onda brevi trasmissioni e notiziari in lingua curda, al contrario sempre vietati in Turchia anche durante il periodo della guerra fredda quando le trasmissioni americane di propaganda anti-sovietica venivano trasmesse in varie lingue, in tutto il Medio Oriente dall'emittente voa (Voice of America) [ivi].⁵

A partire dagli anni novanta, grazie alla strategica attività di informazione portata avanti dalle comunità della diaspora, anche le televisioni satellitari hanno fornito mezzi e contenuti per la divulgazione culturale

5. Si segnala in proposito *The History of Kurdish Radios*, episodio 1, in «The Kurdish Edition» a cura di Sardar Saadi, direttore dell'Istituto di Scienze Sociali dell'Università del Rojava, 10.2.2019, 35', mp3 (consultato 30.3.2020).

e politica potendo aggirare la censura e i divieti imposti in patria. Molti contenuti, soprattutto per gli spettacoli culturali e di intrattenimento, raccolgono a piene mani dalla tradizione popolare.

I Kurdish Studies: breve storia

Nel mosaico delle discipline orientalistiche, la curdologia affronta da un'ampia gamma di prospettive scientifiche e punti di vista teorici lo studio del Kurdistan e dei curdi, la quarta minoranza etnica del Medio Oriente per quantità di popolazione. Il termine curdologia venne effettivamente adottato nel 1934 in occasione della prima conferenza su tematiche curde tenutasi a Yerevan, nell'allora Repubblica Sovietica dell'Armenia.⁶ Attualmente, invece, la denominazione che prevale per questo campo di ricerca è quella di matrice anglosassone Kurdish Studies (adottata da qui in poi nel testo), in cui confluiscono vari settori di indagine che spaziano dalla linguistica alla letteratura e allo studio delle tradizioni orali, dalla politica alla sociologia, dalla storia alle arti e, in tempi più recenti, al tema della condizione femminile con la specifica dicitura di Jineology.⁷

I prodromi dei Kurdish Studies si possono rintracciare già verso la fine del Settecento, nel periodo dell'Illuminismo, quando, nel fervore di un sapere enciclopedico che accompagnava le ultime e importanti scoperte geografiche e scientifiche, una gran mole di nuove conoscenze andava riversandosi in Europa. Esploratori, viaggiatori e missionari raccoglievano informazioni, testimonianze e reperti di ogni genere perché fossero analizzati, comparati e classificati dagli studiosi e nelle Università.⁸

In particolare l'Italia aveva da sempre mostrato interesse per i paesi dislocati sulle rotte commerciali terrestri verso l'Oriente, anche perché con essi coltivava rapporti commerciali di lunga data e aveva instaurato forti legami con le comunità cristiane lì residenti [Galletti 2001]. Non è un caso quindi che tra i «padri fondatori della Curdologia» [Bois e Minorsky

6. Un'importante e interessante analisi del processo di 'invenzione della tradizione', l'espressione è di Hobsbawm [1983], dell'uso strumentale delle tradizioni popolari orali dei popoli caucasici (in particolare armeni e curdi) da parte delle politiche nazionaliste sovietiche e del ruolo che tali influenze ebbero nell'impostazione e nell'orientamento scientifico dei primi studi curdi è stata fatta dal filosofo Michiel Leezenberg [2015].

7. In curdo *Jineoloji* e *Gineologia* in italiano: è questo un neologismo nato dalla fusione della parola curda *jîn* (donna) e del suffisso greco *logia* (studio). Dipartimenti di *Jineoloji* sono di recente sorti in università curde soprattutto in Siria. La necessità di valorizzare il ruolo femminile e la conseguente via verso l'emancipazione e la parità di genere all'interno della società curda sono state elaborate e diffuse dal leader politico Abdullah Öcalan durante il suo confino nel carcere di Imrali, in Turchia, e fatte poi proprie dal governo del Rojava [Öcalan 2017].

8. Questa parte del testo è fortemente debitrice verso gli articoli di Alsancakli [2016] e Leezenberg [2015].

1986] sia annoverato il torinese missionario dominicano Maurizio Garzoni (1730-1790), il quale spese a Mosul poco meno di vent'anni durante i quali ebbe modo di conoscere i curdi e studiarne la lingua per poi pubblicare nel 1787, *Grammatica e vocabolario della lingua Kurda*, una collezione di circa cinquemila parole del dialetto *kurmanji* di Amedi, città importante del Bahdinan, a uso di chi dopo di lui si fosse recato in quelle remote regioni [Galletti 2001].

Nonostante il carattere pionieristico, l'opera di Garzoni non vanta il 'primato assoluto'. Un precedente tentativo, rimasto nascosto tra le pieghe della storia, fu portato a termine dal naturalista Peter Simon Pallas (1741-1811), il quale tra il 1786 e il 1789 aveva pubblicato a San Pietroburgo *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa* (Vocabolari comparativi di tutte le lingue del mondo) in due volumi. Per la documentazione delle lingue del Caucaso, Pallas si attenne alle osservazioni di uno dei suoi assistenti, Johan Anton Guldénstädt (1745-1781), e inserì alcune parole raccolte tra i curdi della Georgia associandole al tartaro, al turkmeno e al persiano [Alsancakli 2016; Erdal 2016].

Il lavoro di Pallas, caratterizzato da una impostazione tassonomica e da un intento comparatistico, rappresentava uno dei risultati della straordinaria iniziativa promossa dalla zarina Caterina II di Russia, la quale, durante il suo regno durato dal 1762 al 1796, incoraggiò e finanziò articolate spedizioni esplorative attraverso il proprio impero con l'obiettivo di raccogliere notizie e informazioni sugli sterminati territori e le numerose e diverse popolazioni che li abitavano. Una di queste esplorazioni ebbe come destinazione il Kurdistan e qui i ricercatori misero insieme una grande quantità di materiali folklorici ed esempi linguistici e lessicali che furono utilizzati per comporre antologie e vocabolari comparati.

Da queste pubblicazioni ebbero inizio i primi studi di linguistica curda in Europa e tuttavia, prima ancora di queste, è da considerare di primaria importanza la grammatica *Serfa Kurmancî* (Morfologia del *kurmanji*) di Eli Teremaxî, un testo scritto tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo da un curdo, in lingua curda e a uso dei curdi. Rilevato, tradotto e importato nel 1860 da un importante curdologo russo, Auguste Alexander Jaba (1801-1894), console a Erzurum, studioso senza una specifica formazione orientalistica e non appartenente al mondo accademico, il testo venne proposto alla commissione dell'Accademia Russa delle Scienze per la pubblicazione, ma in quell'occasione subì ciò che Michiel Leezenberg [2014] in un articolo dedicato al ruolo di questo importante scritto definisce un «orientalist bias» *ante litteram*, poiché la commissione giudicatrice lo depennò dalla lista delle opere accettate, preferendone analoghe redatte da studiosi occidentali.

Un secolo più tardi, la guerra di Crimea (1853-1856) risvegliò l'interesse russo nei confronti degli ingombranti vicini, l'impero ottomano e quello persiano Qajar, e una particolare attenzione venne concentrata sulle popolazioni di confine. Fu con l'obiettivo di conoscere e analizzare in profondità l'intricata conformazione etnico-culturale iranica e medio-orientale, che, nel 1885 era stata istituita a San Pietroburgo la Facoltà di Orientalistica presso l'Accademia Russa delle Scienze. Ed è qui che si svilupparono i primi studi sistematici sulla lingua e la cultura curda e trovò sede la più importante 'Scuola di Studi Curdi', che dominò il campo fin oltre la prima metà del ventesimo secolo. Nel 1959, in quella che era allora l'Accademia delle Scienze dei popoli asiatici dell'URSS, fu creato un Dipartimento di studi dedicato alla curdologia, il *Kurdskij Kabinet*, dall'iranista Joseph Orbeli (1887-1961), l'autore del primo alfabeto curdo in caratteri latini. Il suo successore nella direzione del dipartimento e nella formazione di alcuni tra i più importanti studiosi nel campo fu Qanate Kurdo (naturalizzato Kanat Kalashevich Kurdoev, 1909-1985), autore di grammatiche, dizionari e di una storia della letteratura curda.

Il *Kabinet* curò la pubblicazione della gran parte degli studi e dei materiali raccolti dai primi curdologi. Tra essi vide la luce, nel 1860, a partire da una copia manoscritta recuperata da Jaba [1860/1979], la prima edizione a stampa dello *Sharafnâma* considerato la più importante fonte storiografica curda. Compilato in lingua persiana da Sharaf Khan principe di Bitlisi (1543-1603-04?), lo *Sharafnâma*, racconta, nel primo dei due volumi di cui è composto, la storia delle confederazioni tribali e delle più illustri dinastie del Kurdistan dal Medioevo alla fine del sedicesimo secolo; nella seconda parte sono invece enumerati i sultani ottomani e i re iranici [Glassen 1989].

Gli studi curdologici portati avanti dagli accademici russi erano prevalentemente di tipo linguistico, letterario, folkloristico, etnologico e storico [Scalbert-Yücel e Ray 2006]. Questo fatto era soprattutto dovuto al clima ideologico e culturale allora prevalente. Tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, sia le influenze del Romanticismo europeo sia quelle marxiste e socialiste del nascente movimento bolscevico impressero uno specifico indirizzo anche agli studi umanistici e orientalistici.

Tra i portati dell'ideologia romantica, vi erano l'approccio filologico allo studio e alla ricerca del *Volkgeist* e la valorizzazione delle tradizioni popolari come sua primigenia e autentica manifestazione. L'ingresso della filologia e dello storicismo negli studi di linguistica permise un approccio diverso rispetto a quello meramente classificatorio e tassonomico di fine Settecento e gli studi cominciarono a concentrarsi su una meticolosa e analitica individuazione delle specificità linguistiche nazionali e sulla

definizione etnica di nazioni e popoli. A tal fine vennero pertanto incoraggiate le raccolte di esempi di cultura popolare e di folklore.

Non deve essere inoltre trascurato in proposito l'importante ruolo che i fratelli Grimm hanno avuto per l'innovativa impostazione data agli studi sulle favole e su altre produzioni tipiche della tradizione orale popolare tedesca: il loro metodo contribuì in modo determinante a imprimere un indirizzo molto specifico alle ricerche sul folklore e alla prospettiva accademica nella quale trovarono posto anche gli studi curdologici. In questa prospettiva, alla lingua vernacolare e ai repertori orali veniva riservato un ruolo privilegiato nella costruzione dell'autenticità identitaria nazionale, poiché si trattava dei veicoli di trasmissione culturale delle persone illetterate, considerate come il popolo *autentico*, mentre una sorta di sfiducia era riservata alla produzione letteraria colta, esigua, ma pur presente nel panorama curdo. Questo modo di procedere tendenzialmente sistematico ma sostanzialmente univoco, unito alla circostanza che i ricercatori, dato il bassissimo livello di alfabetizzazione delle comunità studiate, avevano contatti quasi esclusivamente con informatori illetterati, determinarono quella che è stata definita la «folklorizzazione» [Leezenberg 2015] del popolo curdo, ovvero la sua qualificazione come popolo analfabeta e apparentemente incapace di produrre autonome espressioni culturali elevate in forma scritta. Insomma, il mezzo privilegiato di espressione culturale era stato e continuava a essere l'oralità.

L'altra importante influenza culturale che dette l'iniziale impostazione alla scuola curdologica russa fu l'ideologia marxista bolscevica. Una delle eredità di questa ideologia, raccolta e poi trasfigurata dal socialismo sovietico, consisteva nell'incoraggiare la definizione dei caratteri nazionali dei popoli e spingerli verso l'emancipazione anti imperialistica.

Nell'intento di dare consapevolezza identitaria alle varie etnie, che fino ad allora avevano convissuto nel *melting pot* culturale e religioso dei vari imperi (ottomano, persiano, russo), vennero incoraggiate la creazione e la diffusione di alfabeti e letterature nazionali attingendo e traendo ispirazione dai repertori popolari.

Pertanto le ricerche e gli studi che vennero portati avanti dalla scuola russa, impregnata, possiamo dire oggi, da una visione orientalistica, erano guidati dall'intento di rintracciare i caratteri di specificità etnica del popolo curdo, l'autenticità, l'originalità delle sue espressioni culturali, con lo scopo non certo secondario di risvegliarne la coscienza nazionale. Questo approccio ha avuto come risultato la pubblicazione di una consistente e assai vasta quantità di materiale folkloristico, che tuttavia risente in gran parte del *bias* della 'trascrizione normativa', o, in altre parole, dell'adattamento realizzato dagli studiosi ai fini della eventuale

pubblicazione e del conferimento di supposte maggiori dignità, omogeneità e coerenza letterarie ai testi orali la cui destinazione ultima poteva aspirare ad essere la creazione di letterature nazionali [Scaldaferri 2020, 188]. Si trattava di raccolte di canti, proverbi, racconti, epiche e altri generi di produzione popolare orale, i cui testi fino all'avvento dei primi dispositivi portatili di audio registrazione, erano trascritti sotto dettatura dal ricercatore [ivi] o da un mediatore linguistico. Questo processo costringeva il cantore a rallentare significativamente l'esecuzione fino anche a snaturarla, poiché tale operazione comportava necessariamente la «rottura della regolarità metrica del testo» [ivi, 195], la sua probabile sintesi e altre modifiche strutturali. Il metodo della trascrizione testuale anche sotto dettatura, che aveva d'altronde garantito al grecista Milman Parry (1902-1935) e al suo allievo e collega, il filologo Albert Bates Lord (1912-1991), la possibilità di effettuare una più attenta analisi e una migliore valutazione del processo compositivo, della natura formale e dei meccanismi alla base della creazione dei poemi epici orali slavi e validare le loro teorie sulla poesia orale omerica [ivi, 190], ha generato l'ulteriore problema metodologico della correzione e della normalizzazione dei testi o della metrica dei versi [ivi, 195].

La prioritizzazione del testo rispetto ad altri specifici parametri dell'arte orale ha caratterizzato gran parte degli studi sull'epica fino all'inizio del ventunesimo secolo, relegando l'analisi della dimensione aurale e della *performance* alla nicchia specialistica della musicologia. Nota, a questo proposito, il linguista Karl Reichl [2016]:

although scholars are aware of the importance of music, in particular when they concentrate on oral epics in performance, in their discussions and interpretations musical analysis is clearly accorded a minor role, if found at all.

Tale approccio è valso anche per i primi curdologi, i quali anteposero alla fedeltà di restituzione delle opere di tradizione orale di una cultura poco nota, la documentazione massiva dei contenuti e la descrizione delle forme e dei generi. Pertanto le trascrizioni sia dei testi che, quando presenti, delle melodie venivano spesso riadattate, corrette, normalizzate per una fruizione idonea ai canoni colti occidentali. Alle funzioni specifiche dei repertori, ai contesti e alle modalità di esecuzione era riservata scarsa attenzione. Non sempre si potevano trovare informazioni dettagliate sui luoghi di raccolta, né sulle occasioni di esecuzione e registrazione o sugli informatori. L'apporto di queste abbondanti produzioni di materiali è però fondamentale per l'archiviazione, la ricerca sui repertori storici e la ricostruzione della memoria orale, la salvaguardia e la conservazione del *cultural heritage*.

Insieme agli autori già citati Orbeli, Kurdo e Jaba, tra gli studiosi di maggior rilievo afferenti alla scuola russa si possono annoverare Basile Nikitine (1885-1960), console russo a Urmia, come Jaba senza una specifica formazione orientalistica e non accademico di professione, il quale pubblicò a Parigi *Les Kurdes: étude sociologique et historique* [1956]; studiosi curdi armeni che si dedicarono alla raccolta e allo studio dei repertori orali per diffonderli e valorizzarli attraverso l'emittente Radio Yerevan, come Hacıyê Cindî (1908-1990) linguista e scrittore di fondamentale importanza per la politica culturale dell'epoca, poiché a lui e al collega Erebe Şemo (Areb Shamilo/Ereb Shemo, 1897-1978) fu conferito l'incarico di creare un alfabeto curdo in caratteri latini nell'anno 1927; infine i fratelli Ordixanê (Ordikhan, 1932-2007), Celilê (Jelil, 1936) e Cemila (Jamila, 1940) Celil (Dzhalilov/Jalil) ai quali si deve la creazione di un copiosissimo archivio di materiali (attualmente in fase di ripubblicazione) raccolti in gran parte tra le comunità curde in Armenia con l'intento primario di presentare la varietà della produzione orale classificandola per generi. Anche studiosi di area tedesca e francese si avvicinarono alla curdologia producendo notevoli raccolte di testi della tradizione popolare. Tra i maggiori orientalisti di scuola tedesca che si occuparono di Kurdistan si possono ricordare Eugen Prym (1843-1913), Albert Socin (1844-1899) autori di *Kurdische Sammlungen, Erzählungen und Lieder in den Dialekten des Tür Abdin*, pubblicato a San Pietroburgo; Oskar Mann (1867-1917) autore di una fondamentale monografia sull'arte orale della tribù dei Mukrî [1906]. In Francia furono attivi Thomas Bois (1900-1975) padre domenicano tra i moderni fondatori dei più attuali Kurdish Studies, che spese gran parte della vita in Medio Oriente occupandosi diffusamente di cultura curda sulla quale pubblicò uno dei primi e fondamentali saggi monografici [1958]; Roger Lescot (1914-1975) diplomatico francese a lungo *engagé* con la questione curda, cultore della lingua e della tradizione letteraria scritta e orale, nonché promotore del corso di lingua curda presso l'INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) a Parigi (1945).

Altri importanti centri di ricerca nell'ambito dei Kurdish Studies sono stati successivamente fondati in Europa, presso il Dipartimento di Iranistica dell'Università di Göttingen in Germania e nel Regno Unito presso lo IAS (Institute of Arab and Islamic Studies) dell'Università di Exeter.

Accademici e intellettuali furono indotti a indirizzare l'attenzione sulla situazione curda con l'inizio dei movimenti indipendentistici, la formazione delle prime comunità in diaspora e la crescente presenza di intellettuali curdi rifugiati politici in Europa. Come ad esempio fu il caso dei fratelli Kamuran e Celadet Bedirxan (Bedirkhan) i quali, riparati in Francia

in quanto oppositori della Repubblica kemalista turca, pubblicarono in curdo le importanti riviste *Hewar* e *Roja Nu* e attivarono un movimento culturale e politico filo-indipendentista. Inglobare nell'indagine scientifica la questione politica e di definizione etnica fu una scelta portata avanti per la maggior parte da intellettuali con orientamenti politici di sinistra e con l'esplicita intenzione di sostenere la causa curda (Blau, Kutschera, Chaliand).

A Martin van Bruinessen, professore emerito all'Università di Utrecht, si deve il primo studio antropologico sulle relazioni sociali di «lealtà primordiale» basato su una estesa raccolta di dati svolta sul campo [1992]. Dagli anni novanta a oggi c'è stato un certo incremento e una maggiore diffusione dell'interesse per i Kurdish Studies. Anche in concomitanza con la formazione delle comunità della diaspora sono sorti numerosi centri culturali e istituti di cultura curda nelle maggiori capitali europee e negli Stati Uniti e questo ha dato impulso anche allo sviluppo di specifici centri accademici.

L'IKP, Institut Kurde de Paris, fondato nel 1983 da intellettuali e ricercatori sia curdi che europei, è il primo nel suo genere e rappresenta oggi un imprescindibile punto di riferimento per questo campo di ricerca. Pubblica una rivista scientifica e possiede considerevoli archivi di materiali di vario genere oltre a finanziare progetti di ricerca.

Il Washington Kurdish Institute, organizzazione di ricerca non lucrativa fondata nel 1996 e attiva con programmi di formazione, finanziamento alla ricerca, pubblicazione di riviste specializzate.

La Berliner Gesellschaft zur Förderung der Kurdologie, fondata a Berlino nel 1999, è anch'essa punto di riferimento per la ricerca e pubblica riviste specializzate.

L'Enstituya Kurdî ya Stembol (Istituto Curdo di Istanbul), fondato nel 1992, ha avuto invece una tormentata esistenza. Poco collegato agli omologhi europei anche dal punto di vista scientifico, è stato da subito osteggiato dal governo. Ha subito una prima chiusura a seguito di un raid poco dopo l'apertura e un'altra definitiva nel 2016, a seguito delle restrizioni imposte dal governo turco ad alcune attività culturali con la proclamazione dello stato di emergenza.

Attualmente in Europa (Francia, Germania, Regno Unito, Svezia) e negli Stati Uniti esistono dipartimenti di ricerca dedicati ai Kurdish Studies dove lo studio della tradizione orale è affrontato con approcci multidisciplinari, attenti in particolare ai vari aspetti contestuali: le aree linguistiche e le nicchie culturali; gli aspetti sociali e politici connessi alla tradizione, ma anche alla contemporaneità; la tipologia degli esecutori e delle esecuzioni, i metodi di trasmissione e memorizzazione, l'analisi testuale e musicale.

Alla fine degli anni settanta del secolo scorso, la dirompente rivoluzione copernicana innescata dalle riflessioni che lo studioso americano di origini palestinesi Edward Said propose in *Orientalismo* [1978], ha indotto non solo al salutare sviluppo di un'autoriflessione sui costumi, le tradizioni e le culture da parte dei diretti protagonisti appartenenti al medesimo tessuto culturale, ma anche a un necessario cambio della prospettiva di indagine e dei paradigmi di osservazione da parte dei ricercatori europei che si affacciavano allo studio delle cosiddette 'culture altre'.

L'evoluzione delle riflessioni portate avanti dalla fine degli anni ottanta in poi ha inoltre consentito un nuovo inquadramento del ruolo e dell'importanza strutturale dell'oralità all'interno di molte società non europee, un aspetto, questo, a suo tempo interpretato come una sorta di stadio inferiore a quello della scrittura.

Alcuni fondamentali contributi alla conoscenza e all'interpretazione dell'oralità sono stati dati, tra gli altri, da Walter J. Ong (1912-2003), Eric A. Havelock (1903-1988), da Paul Zumthor (1915-1995) e dal già citato Albert Lord, i quali hanno gettato un nuovo e più consapevole sguardo sulla diversità e complementarietà delle tecnologie dell'oralità e della scrittura, nell'ambito della comunicazione umana e della creazione poetica, sia in una dimensione storica, sia in relazione alla contemporaneità. Per quanto reinquadrata anche all'interno delle moderne società tecnologicamente avanzate (dove si parla di oralità secondaria, mediata dai sistemi di registrazione e riproduzione) e considerata come aspetto imprescindibile e funzionale allo sviluppo della comunicazione e della creazione poetica, l'oralità non si è tuttavia del tutto emancipata dalla posizione di subalternità che a lungo le è stata attribuita rispetto alla scrittura, della quale è considerata uno stadio precedente e propedeutico. Sostiene ad esempio Ong [1986, 34]:

«senza la scrittura la coscienza umana non può sfruttare appieno le sue potenzialità [...] l'oralità ha bisogno di produrre, ed è destinata a produrre, la scrittura. Questa, come si vedrà, è assolutamente necessaria allo sviluppo, non solo della scienza, ma anche della storia, della filosofia, di una cultura in grado di spiegare la letteratura, le arti, e il linguaggio stesso (compresa la sua componente orale)».

La produzione di repertori orali è stata la strategia con la quale la società curda si è data una forma e una memoria. La mancanza di uno Stato e di una lingua nazionale condivisa, diffusa e libera di circolare ha ritardato non poco l'emergere di una produzione scritta nella madrelingua a livello non solo artistico ma anche accademico. Al momento della nascita della curdologia di matrice sovietica tale produzione, esigua e qualitativamente incomparabile rispetto alle letterature colte geograficamente e

culturalmente più prossime, non aveva raggiunto lo status di ‘cultura alta’ comune, condivisa e riconosciuta. Questo ha reso complessa da un lato la creazione di canoni artistici e culturali, mentre dall’altro ha favorito, da parte degli accademici che si proponevano di applicare i canoni estetici europei anche alle culture più diverse e distanti, una certa sottovalutazione «[della] letteratura orale, che si può dire rispecchi il vero genio letterario dei curdi» [Kreyenbroek e Allison 1996, 31].

Secondo gli studiosi fino a tempi recenti questa complessa tradizione non ha ricevuto adeguata attenzione a livello accademico sia per l’inadeguatezza dell’approccio scientifico che declassava l’importanza e il valore dell’oralità in un’ottica storicistica, sia, e comprensibilmente, per la specifica situazione politica del Kurdistan, che, per lungo tempo, non ha consentito la creazione e lo sviluppo di centri accademici dedicati, nei quali gli studiosi curdi potessero riflettere e approfondire i temi della propria cultura. L’indagine scientifica sulla cultura curda si è dunque risolta nell’arco dell’ultimo trentennio a riconoscere all’oralità, al suo ruolo e ai suoi prodotti, una nuova dignità perché mezzo di costruzione della memoria storica, dell’immaginario collettivo, di un’identità culturale, ma anche politica, all’interno di un contesto, quello dei Kurdish Studies, per sua stessa natura influenzato dalle questioni politiche. È infatti innegabile che «because of the very high degree of sensitivity of the issue, Kurdish Studies has been shaped and evolved as a complex and fragmented field where scientific issues have constantly intersected with political ones» [Scalbert-Yücel e Ray 2006, 45].

Nonostante molta parte della produzione orale popolare curda sia intonata, se non addirittura cantata e accompagnata da uno o più strumenti musicali, gli studi di tipo musicologico in questo settore non sono particolarmente numerosi. Dall’inizio del secolo scorso e fino agli anni settanta le raccolte di trascrizioni o registrazioni acustiche di materiali musicali erano per lo più inquadrare come generiche raccolte di folklore, dove i lamenti funebri erano affiancati alle danze o ai racconti epici. Spesso inoltre le prime raccolte e riflessioni sulla musica trovavano collocazione *a latere* delle ricerche etnografiche o linguistiche ed erano curate da non specialisti.

In via esemplare si possono qui ricordare i primi registri di melodie curde realizzati dal *vardapaet* Komitas, un prete armeno musicologo e compositore che nel tentativo di cercare la vera essenza della musica armena, per poi costruire una tradizione musicale nazionale, si impegnò nella trascrizione di migliaia di melodie popolari e pubblicò una raccolta di melodie curde nell’anno 1904.

Alcuni aspetti musicali della poesia popolare sono stati analizzati anche da Oskar Mann che, come già detto, all’arte orale della tribù curda dei Mukri ha dedicato un’importante monografia [Mann 1906].

Una serie di raccolte di canzoni (*kilamêd* o *stranên*), alcune delle quali molto cospicue, corredate dalla trascrizione delle melodie e dalla traduzione dei testi è stata realizzata nel corso di quaranta anni da Cemila Celil.⁹ E ancora tra gli studiosi che si sono occupati di musica hanno un ruolo di primo piano: Dieter Christensen (1932-2017) e Stephen Blum (1949) etnomusicologi che hanno entrambi lavorato in Iran e, in collaborazione con il linguista curdo iraniano Amir Hassanpour (1943-2017), hanno curato la voce *Kurdish Music* nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* [NG 2001, versione online]; Kendal Nezan fisico di formazione, fondatore e direttore dell’IKP, autore di articoli e raccolte di registrazioni. Degli aspetti tecnici legati ai *maqam* e agli strumenti di area iraniana si è occupato Ali Merati [2016], mentre l’etnomusicologo Argun Çakir [2019] è attivo in area turca.

Molto analizzati sono i fenomeni musicali più recenti soprattutto in area turca e relativi alla diaspora: l’urbanizzazione e la contaminazione tra stili musicali [Özdemir, Hamelink e Greve 2018]; i fenomeni legati al mercato e all’industria culturale o dell’intrattenimento come la politicizzazione dei repertori e le relazioni tra musica e identità [Aksoy 2006 e 2014]; la musica nelle comunità della diaspora [Eccarius-Kelly 2010, Volgsten 2016, Bullock 2019].

Non pochi repertori orali cantati sono stati documentati e analizzati con estrema accuratezza a livello testuale [Allison 2001], antropologico, sociologico e di genere [Schäfers 2020, Hamelink 2016; Amy De la Bretèque 2016], storico [Yüksel 2019].

Gli orizzonti futuri degli studi di etnomusicologia in area curda rimangono tuttavia ancora ampi. Manca tuttora un quadro analitico complessivo sui temi più classici della classificazione dei generi e della loro *particolarizzazione* nelle varie specificità locali; dei rapporti con le culture limitrofe; dello studio delle pratiche esecutive e delle modalità di trasmissione e apprendimento dei repertori tradizionali. Restano aperti poi a varie letture i panorami più moderni offerti dalla globalizzazione e dalle nuove sfide delle società multietniche che offrono quadri prospettici inter e trans culturali per lo studio della musica e dei contesti nei quali si inserisce, così come rimangono vive le ragioni per la preservazione dell’identità etnica e la salvaguardia dei patrimoni culturali per vari motivi minacciati dalla contemporaneità.

9. Tra i molti titoli si segnala Celil [1964].

La storia dei Kurdish Studies in Italia è stata delineata in un corposo saggio dalla storica Mirella Galletti (1949-2012) [2001], figura quasi unica nel mondo accademico italiano e autrice delle più importanti pubblicazioni nella nostra lingua sui curdi e il Kurdistan.

Gli studi curdologici in Italia, dopo i gloriosi inizi settecenteschi, sono andati rarefacendosi. Negli stessi anni in cui Maurizio Garzoni svolse il suo mandato altri padri missionari lavorarono in Kurdistan e ne studiarono lingua e cultura. Domenico Lanza (1718-1782), domenicano come Garzoni, scrisse sul Kurdistan e l'Oriente, ma le sue opere non vennero pubblicate in Italia; Giuseppe Campanile (1762-1835) pubblicò, nel 1818, *Storia della Regione del Kurdistan e delle sette di religione ivi esistenti*; Alessandro de Bianchi (1831-1902), esule del Risorgimento, pubblicò, nel 1863, il resoconto delle sue esperienze di viaggio in territorio ottomano con il titolo *Viaggi in Armenia, Kurdistan e Lazistan* [2005]. Dopo l'Unità d'Italia (1861) le relazioni si affievolirono e diminuirono così anche le risorse per le ricerche.

Un nuovo coinvolgimento italiano verso il Kurdistan si ebbe negli anni sessanta quando cominciarono i primi flussi migratori dall'Iran e dall'Iraq; un interesse che aumentò con l'emersione della questione curda e la presa di coscienza della violazione dei diritti umani perpetrata in Iraq e in Turchia. Negli anni novanta il ruolo politicamente strategico dei *peşmerga* (combattenti curdi) durante la 'Guerra del Golfo' (1990-91) e l'istituzione del primo governo curdo nella Regione Autonoma del Kurdistan Iracheno (1992) concentrarono l'attenzione dell'opinione pubblica italiana verso temi prettamente politici; in tal senso suscitò la massima sollecitazione e il diretto coinvolgimento del governo la vicenda di Abdullah Öcalan, leader del PKK (Partiya Karkerên Kurdistan, Partito dei Lavoratori del Kurdistan).

In generale, si può dire che le particolari contingenze storiche e politiche, nelle quali si è sviluppata la storia curda anche più recente, hanno, comprensibilmente, catalizzato l'attenzione degli studiosi e dei ricercatori verso argomenti attuali dal punto di vista politico, sociale, umanitario. Meritano una segnalazione: le guerre e il ruolo strategico del Kurdistan e delle sue comunità; la discriminazione etnica e le conseguenti repressioni e persecuzioni politiche e sociali vissute dai curdi nei vari Stati di appartenenza; le lotte politiche portate avanti in vario modo, anche con la violenza delle armi, per il riconoscimento etnico e culturale o l'indipendenza politica; la rivendicazione dei diritti civili e umani; la condizione femminile. Tuttavia non bisognerebbe lasciare che l'urgenza e la rilevanza indubbia di ciascuno di questi argomenti mettano in ombra la ricchezza e la profondità del messaggio culturale elaborato dal popolo curdo.

Studi specifici su *Dimdim* e prospettive teorico-metodologiche della ricerca

In questo quadro di studi, *Beyta Dimdim* ha un ruolo preminente sin dagli esordi della scuola russa, fatto che ha in parte orientato la scelta dell'oggetto di questa ricerca.

Si tratta infatti di un'epica diffusa in tutto il Kurdistan, come testimoniano le varie versioni raccolte in epoche e località diverse dall'Iran alla Turchia all'Armenia [Jaba 1860; Prym e Socin 1887-1890; Mann 1900; Cindi 1936, 1957, 2005; Celil 1978; Kaplan 2019a]. Ancor più degno di nota è il fatto che l'argomento principale sia un evento radicato nella storia dei curdi e non sia rintracciabile in altre tradizioni limitrofe; e che quindi questa sia una narrazione specifica della cultura curda di matrice sunnita [Allison 2001, 13]. Questa esclusività è stata anche uno dei principali motivi che, durante il processo di nazionalizzazione portato avanti all'inizio degli anni trenta in Unione Sovietica, indusse i primi curdologi a candidarla a fondamento della nascente letteratura nazionale. Rientrava in questa visione programmatica anche l'opera, per molti versi sperimentale, dello scrittore Erebê Şemo che, nel solco della tradizione avviata da Ehmedê Xanî e per conferire al contenuto una forma contemporanea usando una lingua moderna e potenzialmente unitaria, ne trasse un romanzo [Shamilov 1966].

Tra le versioni orali raccolte dai vari ricercatori e pubblicate entro la prima metà del ventesimo secolo, sei sono confluite nella monografia *Kurdskij gerojcheskij epos "Slatorukij Khan": Dimdim (Il poema epico curdo "Il Khan Manodoro": Dimdim)* edita per la prima volta a Mosca in russo nel 1967, del filologo e folklorista curdo yezida di nazionalità armena Ordixanê Celil. In questa importante opera, imprescindibile e preziosa fonte anche per l'ispirazione e la cura di questo lavoro, l'autore analizza e confronta la storiografia safavide con le versioni orali, ma si sofferma e diffusamente discute su vari aspetti legati alla poesia popolare e al genere. Negli ultimi anni il *Beyta Dimdim* ha suscitato l'attenzione e l'interesse di ricercatori curdi, prevalentemente in Turchia, e almeno tre interessanti contributi sono stati dedicati all'epopea.

Il primo, *Destana Kela Dimdim û Xanê Lepzêrîn (L'epica del castello di Dimdim e del Khan Manodoro)* [Kaplan 2019a], di taglio folkloristico, è frutto di ricerche sul campo nella regione di Hakkari in Turchia, dove l'autore ha raccolto varie versioni dell'epica, poi unificate in un'unica trascrizione divisa in sette parti. La vicenda di *Dimdim* è situata nel contesto della letteratura e tradizione orale curda e analizzata sotto alcuni aspetti specifici del contenuto, con esempi tratti dalle versioni orali. Il

volume *Emîrxanê Lepzêrîn û Kela Dimdim: di navbera mêjû û efsaneyê da* (*Emîrkhan Manodoro e il castello di Dimdim: tra storia e leggenda*) [Nêrweyî 2019] ha invece un'impostazione storica. Qui la vicenda di *Dimdim* è inserita in un più ampio e specifico quadro storico nel quale l'autore fa un resoconto delle deportazioni e delle persecuzioni messe in atto dallo *shah* a seguito degli eventi. Un capitolo finale è riservato alla leggenda così come emerge dai testi della tradizione popolare orale e da quella scritta colta: sono infatti proposti i testi di una versione orale in forma di *beyt*, quelli di alcune canzoni strofiche (*stran*) e il poema in versi del grande poeta curdo Faqî Tayran (Feqiyê Teyran o Mohammed Feqîh di Mukis, 1590-ca. 1660), considerato il primo resoconto letterario in curdo della vicenda di *Dimdim*. Tutte queste versioni erano già state pubblicate in precedenza e l'autore non si sofferma su una loro specifica analisi. Analogamente, in *Safevi Kroniklerinde Dimdim Kalesi Kuşatmsi ve Emir Han Bradosti* (*L'assedio al castello di Dimdim e Emir Khan Baradost nella cronaca safavide*) [Açar 2019] sono descritte con accuratezza le fonti safavidi e confrontate con la storia che si ricava da alcune versioni orali già pubblicate. In questo volume è contenuta la più recente e completa rassegna bibliografica sul tema [ivi, 154-157], dalle pubblicazioni storiche a quelle più recenti, dai saggi alle raccolte folkloristiche, in cui siano presenti versioni di *Dimdim*. Sono inclusi nella bibliografia ventotto titoli tra i quali hanno trovato spazio tutte le monografie e le raccolte precedentemente citate, alcuni titoli storiografici pubblicati in Iraq e Iran, il romanzo di Erebê Şemo, il racconto in versi del poeta contemporaneo Jan Dost [2011] e infine anche la tesi dottorale all'origine di questo lavoro [Ferdegini 2012].

Un fenomeno interessante, legato ai più recenti sviluppi tecnologici, è la proliferazione di risorse caricate sulle piattaforme *on line* e sui *social media*, tra i quali spicca *YouTube*: qui si possono trovare materiali d'archivio o filmati e documenti originali inerenti alla tradizione del *Beyta Dimdim*. Tra i molti esempi suscitano un certo interesse: una lezione di Celîlê Celîl sul tema storico e letterario di *Dimdim*; il resoconto storico di un amatore; un'intervista fatta dall'emittente turca TRT KURDÎ al ricercatore Yaşar Kaplan; il frammento di una trasmissione televisiva di una emittente locale di Duhok, dove il cantore Fahmi Balawa, presente anche nella collezione BAHDINAN 2009, esegue la parte iniziale del *Beyta Dimdim*; infine un documentario amatoriale che mostra un'escursione sul sito archeologico del castello di *Dimdim*, dove sono interessanti sia i commenti dei partecipanti circa l'importanza storica del luogo, sia la colonna sonora costituita dal brano *Hey Xane* di Koma Sirwan.

Durante la stesura della tesi dalla quale questo lavoro ha poi tratto

l'ispirazione, la gran parte dei materiali editi appena citati non era ancora stata pubblicata o era di difficile reperibilità. E se allora non si rintracciavano con facilità studi sulla tradizione orale e sulla musica curda, ancora oggi non si registrano specifici interventi che affrontino nella sua integrità musicale e poetica il *Beyta Dimdim*, considerando cioè non solo gli aspetti contenutistici, testuali o storico-contestuali, ma anche quelli prettamente legati alla dimensione sonora e alla *performance*. Studi di stampo storico, oralistico o folkloristico sono stati dedicati a monumenti analoghi della produzione orale curda [Celîl 1967-2019; Chyet 1991; Allison 2001], tuttavia l'analisi si è maggiormente concentrata sul testo (*text*)¹⁰ e sugli aspetti linguistico contenutistici (*texture*) o, in epoche più recenti, sui possibili contesti (*context*), sociale, storico, politico, di realizzazione ed esecuzione, mentre gli aspetti musicali sono stati considerati solo in modo marginale.

Trattandosi di un'opera di arte orale, come si può dedurre anche dalla rassegna bibliografica, l'epica di *Dimdim* è conosciuta con una multiformità di 'titoli': *Kelaê Dimdim* (La fortezza di *Dimdim*) e con eponimi quali *Beyta Xanê kurda* (L'epica del Khan curdo) o *Xanê Lepzêrîn* (Khan dal braccio d'oro), o *Xanê çengzêrîn* (Khan Manodoro). I cantori della collezione BAHDINAN 2009, frutto della ricerca sul campo da me svolta nel Bahdinan (Iraq) nella primavera del 2009, così come la voce dell'*Enciclopedia Iranica* a quest'epica dedicata [Hassanpour 1995] si riferiscono ad essa come *Beyta Dimdim*. Seconda per importanza solamente all'epica fondativa della letteratura curda *Mem û Zîn* (*Memê Alan* nella tradizione orale) [ivi], *Beyta Dimdim* si basa su un avvenimento la cui testimonianza è data dalla «principale e più attendibile fonte storica per l'epoca di shah 'Abbas» [Guillou, Burgarella e Bausani, 1997 445]: l'opera annalistica *Tariqe Alamara-ye 'Abbasi* (Storia del regno di 'Abbas) di Iskandar Beg Torkamân *monşî* (Eskandar Beg, 1560/1 - 1633).

Si è già in precedenza accennato alla circostanza che *Beyta Dimdim* fosse in predicato per assurgere a poema fondante di quella che sarebbe dovuta essere la nuova letteratura nazionale curda; questo dato di fatto costituisce già di per sé un elemento sufficiente per testimoniare quanto esso avesse una così ampia notorietà e una così vasta diffusione tanto da essere

10. La terminologia qui adottata deriva dalla definizione dei concetti di *texture*, *text* e *context* elaborati dal folklorista americano, Alan Dundes (1934-2005) come categorie interdipendenti e indissociabili per la descrizione analitica del folklore. Definisce *texture* «the language, the specific phonemes and morphemes employed» che nelle forme verbali consistono in sostanza negli aspetti linguistici; *text* come «essentially a version or a single telling of a tale, a recitation of a proverb, a singing of a folksong»; *context* «the specific social situation in which that particular item is actually employed», ovvero la *performance* [Dundes 1964]. La ricerca successiva ha portato alla problematizzazione di queste definizioni e alla complessificazione dei concetti a esse connessi [Jason 1997; Bauman e Briggs 1990; Honko 2000].

registrato in diversi luoghi da numerosi ricercatori già a partire dalla fine del diciannovesimo secolo; nel repertorio orale, inoltre, si imponeva come opera di spicco per la sua estensione, per il tema storico e per i suoi contenuti.

Nella letteratura dei Kurdish Studies *Beyta Dimdim* è infatti spesso citato non solo per la sua rilevanza all'interno del repertorio specifico delle narrazioni orali, ma anche, e forse soprattutto, per le implicazioni che il suo argomento comporta [Bajalan 2020, 129-130; Allison 2010, 156-157]. Nel corso dei secoli, durante i quali si è sviluppata e mantenuta la tradizione del *Beyta Dimdim*, esso ha emblematicamente incarnato la capacità di resistenza del popolo curdo, l'orgoglio e la tenacia posti nella ricerca dell'autonomia politica o dell'indipendenza, fungendo, in epoche più moderne da vessillo per le rivendicazioni identitarie e nazionaliste [Izady 1992, 51 e 176]. Questa tradizione, oggi in declino soprattutto a causa delle trasformazioni sociali e del progressivo inurbamento della popolazione rurale, mantiene comunque un posto di rilievo: tra gli studi accademici, poiché si lega agli aspetti identitari e manifesta la specificità linguistica e l'originalità del patrimonio culturale curdo; nell'immaginario collettivo, poiché fornisce un esempio esplicito di quella funzione di memoria storica popolare svolta dall'arte orale ed è inoltre una peculiare rappresentazione dell'orgoglio, della resistenza dei curdi nella lotta per l'indipendenza e la libertà dall'asservimento.

Un altro aspetto interessante relativo a questa epica è il fatto di aver avuto delle elaborazioni scritte. Al poeta Faqî Teyran è attribuito il più antico poema in versi sul tema, dal titolo *Hikayat şerê ser kelya Dimdim di gel qizilbaşan, got Feqî Teyran* (Racconto della battaglia alla fortezza di Dimdim contro i *qizilbaş*, detto da Feqî Teyran)¹¹ firmato con lo pseudonimo letterario Mim Khei. Si suppone che Feqî Teyran restituisse sotto forma letteraria il resoconto storico negli anni immediatamente successivi agli avvenimenti, ma non è stato possibile reperire informazioni sul pubblico destinatario e la ricezione di quest'opera, sebbene essa rappresenti un elemento importante nella storia della letteratura colta dei curdi. L'altra significativa rielaborazione, già citata in precedenza, fu realizzata dallo scrittore curdo yezida Erebê Şemo. Originario di Kars allora in territorio armeno, Şemo fece parte della cerchia di studiosi legati alla Facoltà di Orientalistica dell'Accademia di San Pietroburgo. Intellettuale impegnato, considerato il primo romanziere in lingua curda, all'inizio degli anni trenta fu creatore e promotore dell'alfabeto curdo in caratteri

11. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca nazionale russa a San Pietroburgo e appartiene al fondo manoscritti della collezione di Alexander Jaba.

latini e fu tra coloro che si occuparono di dare forma e consistenza ai patrimoni letterari nazionali attraverso pubblicazioni in curdo. A causa delle repressioni staliniane subì l'esilio in Siberia (1937-57). Nel 1966 scrisse *Dimdim: roman*, traendo spunto dall'epica popolare, inizialmente in russo poi in una versione curda in caratteri arabi.¹²

Lo studio e l'analisi delle versioni orali del *Beyta Dimdim* affrontati nel presente lavoro, sono debitori per ispirazione e riferimenti teorici, principalmente a due testi: la già citata monografia di Celil [1967-2019] e la dissertazione dottorale del linguista e folklorista americano Michael L. Chyet [1991], uno tra i più autorevoli curdologi e autore del *Kurdish-English dictionary* [2003]. La tesi, intitolata "*And a thornbush sprang up between them*". *Studies on Mem û Zin a Kurdish romance*, pur non essendo stata pubblicata se non in sintesi [2020], rimane un caposaldo dei Kurdish Studies sull'epica.

Nell'introduzione alla sua monografia Celil precisa [2019, 8, traduzione mia]: «l'orientamento dominante nel nostro studio è la teoria curdologica piuttosto che quella folkloristica». Lo studio dedica, infatti, prevalente considerazione agli aspetti contenutistici anziché a quelli formali: al fondamento storico del poema, all'esecuzione, alla diffusione e alla storia della registrazione, ai temi e alle peculiarità artistiche della narrazione. Mette, inoltre, in risalto gli elementi salienti della cultura curda e dello spirito nazionalista che emergono dai testi.

Il primo capitolo contiene una sintesi storica basata sia sulla cronaca di Iskandar Beg, dalla quale sono ricavate le informazioni sull'evento così come registrate da parte persiana, sia sullo *Sharafnâma*, dal quale è tratta la storia dei più importanti principati curdi alla fine del sedicesimo secolo. Dall'integrazione delle posizioni storiografiche emerge il rapporto di sottomissione seppure riottoso e conflittuale dei curdi con l'impero safavide e viene inoltre la difficoltà a realizzare una alleanza pan-curda a causa delle insanabili divergenze e delle inimicizie esistenti tra le tribù. Nel secondo capitolo sono affrontati gli argomenti dell'esecuzione e della diffusione dell'epica; sono invece riservati solo brevi cenni agli aspetti legati ai contesti, alle modalità performative e agli elementi musicali che concorrono nella realizzazione e nella trasmissione. L'autore sostiene, anche sulla scorta di influenti studi precedenti condotti nell'ambito accademico russo (tra i quali cita quello dell'illustre orientalista e accademico Orbeli sull'epica nazionale armena *Saasunti David*), l'esistenza di una

12. Di questo romanzo esiste una traduzione italiana a cura di Shorsh A. Surme [Shamilov 2005].

forma originaria del testo poetico, dalla quale si sarebbero poi diramate tutte le altre. La principale motivazione che adduce all'esistenza di una simile *Urversion* è la somiglianza o la coincidenza di versi o gruppi di versi tra le varianti considerate. Questa affermazione, che illumina l'approccio di Celil influenzato da un lato dal metodo storico-geografico e dall'altro dallo spirito nazionalista sovietico e pertanto situabile nel contesto intellettuale dell'epoca, risulta condivisibile se si confrontano in modo sommario versi e sezioni del testo che trattano di argomenti simili. Un'analisi più specifica, come si avrà modo di precisare meglio in seguito, rivela quanto la coincidenza di versi, strofe e contenuti non sia tale da poter far affermare con certezza che sia effettivamente esistita un'unica versione iniziale.

Quanto alle modalità di esecuzione, osserva che la difficoltà tecnica della narrazione spingeva il *dengbêj* o *beytbêj* (il cantore, il cantore epico) ad aiutarsi con la mimica durante il canto. Descrive brevemente il carattere ritmico delle melodie e fa cenno anche a delle «grida simboliche» [Celil 2019, 35] eseguite dal cantore, ma anche all'accompagnamento percussivo improvvisato su recipienti di rame e alla partecipazione del pubblico con incitamenti vocali.

Nel medesimo capitolo è dato atto della storia delle registrazioni del poema fatte e pubblicate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento da studiosi sovietici, alcune delle quali sono contenute, con una traduzione in russo, nell'antologia che costituisce la seconda parte del saggio.

La descrizione del poema trova spazio nel capitolo finale con una sintesi elaborata dalla comparazione delle varie versioni. Anche alcuni elementi contenutistici sono poi oggetto di analisi, e l'autore ne mette in luce le specificità rappresentative della peculiarità culturale e sociale curda quali, in particolare, l'eroismo e l'orgoglio.

Alla descrizione della conformazione metrica dei versi e alla disposizione delle rime sono riservate le pagine conclusive. Le osservazioni fatte in proposito non sembrano del tutto esaurienti; ad esempio il riferimento al sistema metrico quantitativo, al quale apparterebbe anche la poesia popolare orale di cui è costituito il *Beyta Dimdim*, non è adeguatamente suffragato dagli esempi proposti; inoltre parla di strofe simmetriche e asimmetriche, di rima maschile e femminile e di sistema tonico-sillabico determinato dalla quantità delle sillabe, dagli accenti e dalla loro distribuzione nella riga e a queste definizioni seguono esempi che descrivono la quantità delle sillabe (intesa come breve o lunga) con l'apposizione degli accenti interni al verso [Celil 2019, 71-72].

Nell'antologia di testi, Celil inserisce in funzione documentale la copia anastatica delle prime pagine del poemetto di Faqî Tayran in caratteri

persiani, senza traduzione.¹⁵ In effetti, gli studi dell'epoca retrodatavano di tre secoli circa la biografia del poeta, inducendo Celil a escludere perentoriamente che lo avesse composto proprio Tayran e negli anni immediatamente successivi ai fatti storici narrati. Gli studi posteriori, sebbene ancora oggi non tutti concordi, hanno smentito la datazione della biografia di Tayran e stabilito che il poeta visse e operò in un arco di tempo sovrapponibile a quello degli eventi della battaglia di Dimdim: tra 1590 e 1660 per alcuni [Kreyenbroek 2005 e Özel 2016], tra 1549 e 1631 per altri [Nêrweyî 2019]. Attualmente non è ancora chiaro se il poema di Tayran sia una creazione originale sull'argomento, o invece, come nel caso di *Mem û Zin*, la rielaborazione *savante* di un'opera dell'arte orale popolare.¹⁴ Celil considera questa versione letteraria posteriore allo sviluppo e alla diffusione delle versioni orali popolari e non ritiene importante un raffronto approfondito. Accenna solamente al fatto che in una delle strofe del poema si attribuisca la principale causa della guerra alla volontà dei *qizilbaş* di convertire i curdi allo sciismo.

Le versioni cronologicamente più tarde inserite nel saggio di Celil sono abbastanza fedeli al resoconto storico di Iskandar Beg, come nota l'autore stesso. È possibile che l'opera storiografica, comparsa in Iraq in traduzione curda a partire dalla fine degli anni cinquanta del Novecento, abbia costituito una fonte per l'elaborazione di una versione orale popolare della vicenda. Di questo aspetto si può avere una qualche conferma dall'analisi dei temi, delle sequenze e dei personaggi che compaiono nelle versioni orali.

L'altra opera, che per metodo e contenuto è stata di fondamentale supporto e fonte di ispirazione nell'elaborazione di questa ricerca, è la dissertazione dottorale di Michael L. Chyet [1991]. Questo corposo lavoro consiste nell'analisi folkloristica comparativa dei testi di versioni orali di *Mem û Zin*, il poema epico nazionale curdo, e della loro traduzione in lingua inglese.¹⁵

L'analisi di Chyet si basa su alcuni spunti teorici importanti nell'ambito della ricerca folkloristica e all'interno di questa prospettiva sviluppa delle fondamentali considerazioni sulla poesia popolare curda: per la definizione del genere e una sua contestualizzazione si è avvalso dei concetti

13. La traduzione in *kurmanji* del poema di Teyran è inserita in [Nêrweyî 2019, 149-159].

14. Sarebbe un interessantissimo spunto per ulteriori studi, soprattutto di carattere linguistico e letterario, mettere a confronto il poemetto con le versioni orali popolari, cosa che, durante la stesura della tesi di dottorato e anche per il presente lavoro, non è stato possibile fare anche a causa della difficoltà di reperimento e traduzione dell'opera di Teyran.

15. Fatta eccezione per un'unica versione registrata dallo stesso Chyet, i testi utilizzati sono tratti dalle raccolte folkloristiche dei ricercatori sovietici fino ad allora pubblicate e nelle quali si trovano anche le versioni di *Beyta Dimdim* qui prese in considerazione.

di *texture*, *text* e *context* elaborati da Dundes; per l'analisi della *texture*, ossia dello stile e dell'uso della lingua nelle varie versioni, ha fatto riferimento al concetto di *formula* elaborato da Parry e Lord; per l'analisi morfologica ha adottato il metodo comparativo (detto anche Metodo Finnico o Storico-geografico) e le teorie strutturaliste applicate all'analisi della fiaba da Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970); infine, per il confronto testuale e morfologico ha utilizzato il *Motif-Index* elaborato da Antti Amatus Aarne (1867-1925) e Stith Thompson (1885-1976).

Dopo un'introduzione dedicata alla cultura e al folklore curdo e una sintesi del contenuto del poema corredata di una rassegna bibliografica sugli studi fatti sia sulle versioni orali che sul più famoso poema di Ehmedê Xanî, Chyet affronta l'analisi testuale. Si sofferma sulla relazione tra il poema nelle sue versioni orali e la versione letteraria colta. Determina e descrive il genere di appartenenza delle versioni orali. Tenta poi di dare una descrizione del contesto di esecuzione e della *performance* stessa, ma ammette di confrontarsi con un «*argumentum ex silentio*» [Chyet 1991, 103, corsivo dell'autore] per la mancanza di una diretta esperienza della raccolta sul campo e non avendo a disposizione registrazioni sonore delle versioni da lui considerate. Analizza inoltre la *texture* poetica delle versioni orali osservandone l'organizzazione interna dei versi e la loro conformazione. In un momento successivo, applicando la OFT, mette a confronto la versificazione e la morfologia delle varie versioni al fine di rintracciare possibili *oicotipi*, ossia versioni locali, mettendo in relazione le variazioni testuali e la provenienza geografica delle varianti.

Una considerazione determinante che emerge dall'opera di Chyet, e che già Parry aveva avanzato durante le esperienze sul campo in Montenegro e Serbia meridionale nella prima metà degli anni trenta del Novecento, ha fornito un decisivo impulso e l'iniziale incoraggiamento per portare avanti la ricerca dottorale da cui questo lavoro ha preso l'abbrivio [Scaldaferri 2002, 102]:

[il] momento della performance [...] costituisce secondo Parry il vero e proprio momento creativo. Parry si rende conto [...] che per comprendere pienamente il meccanismo del poema epico – che è sempre cantato – non è sufficiente raccogliere i testi verbali, ma è necessario considerare la performance nella sua integrità.

Per poter analizzare in modo completo e appieno un'opera del patrimonio orale è indispensabile un lavoro sulle fonti dirette, poiché sebbene una comparazione delle fonti testuali possa illuminarne vari aspetti, l'opera nella sua completezza, non può prescindere dagli aspetti linguistici, letterari, contenutistici e narrativi, tanto quanto da quelli performativi, della realizzazione estemporanea e della ricezione. Il cantore è l'attore

attivo¹⁶ della *performance* orale, mentre il pubblico ne è l'indispensabile *alter ego*, l'attore passivo senza il quale né il testo né la *performance* avrebbero ragione di esistere. La natura multiforme della poesia orale, come già Lord [2005, 203-204] si era preoccupato di evidenziare affrontando la *testualizzazione* delle epiche orali, rischia di essere fraintesa e perdersi nel momento in cui la stesura per iscritto di una versione viene considerata la versione dell'epica. Ogni testo che venga trascritto ai fini della conservazione o dell'analisi non è altro che una delle possibili realizzazioni di un'epica, che ha avuto luogo in un determinato momento per opera di un determinato cantore, ma non è l'epica in sé, poiché [Foley 1988, 43]

[t]he very fluidity which is the life of traditional song can exist only when non fixed text interposes itself between singer and tradition.

Dunque è fondamentale, nell'opinione di Chyet [1991, 107], che successive ricerche di analoga impostazione vengano portate avanti ponendo attenzione anche alla raccolta di dati sul contesto e le modalità di esecuzione.

All'epoca della mia ricerca sul campo, gli studi di tipo (etno)musicologico condotti sui repertori orali curdi erano, come detto rari. Alcuni ricercatori, in prevalenza di formazione antropologica, avevano affrontato o stavano affrontando lo studio di repertori vocali specifici, come i lamenti femminili e la figura e il ruolo del *dengbêj* (cantore tradizionale), basandosi su intensive ricerche sul campo, prendendo in considerazione anche gli aspetti sonori, i luoghi e le modalità di esecuzione, alcuni aspetti relativi al *gender* degli esecutori e il contesto all'interno del quale i repertori studiati prendevano forma e significato. In proposito sono di estremo interesse le già citate ricerche di Estelle Amy de la Bretèque [2013] sulla melodizzazione dei lamenti femminili tra gli yezidi e di Wendelmoet Hamelink [2016] sulle modalità di espressione cantata dei sentimenti di appartenenza e di nostalgia. Entrambi i testi forniscono anche una modalità ulteriore di comprensione della funzione sociale e identitaria dei repertori orali e della memoria storica e sociale da essi espressa.

Sul repertorio epico, tuttavia, non erano state condotte ricerche altrettanto documentate e approfondite, né di tipo locale, focalizzate sul repertorio di uno specifico cantore o su eventuali stili regionali, né multisituate per dare una descrizione complessiva e per quanto possibile esaustiva del

16. Per esprimere questo concetto Chyet [1991, 105] prende in prestito la terminologia del folklorista svedese Carl von Sydow resa in inglese dalle espressioni *active* e *passive bearer*, rispettivamente portatore attivo e passivo della tradizione. Con questa terminologia lo studioso scandinavo si riferisce a coloro che sono in grado di eseguire e trasmettere le opere della tradizione orale e coloro che invece le ricevono e le conservano, accogliendole e convalidandole come parte della propria tradizione.

genere, ai vari livelli di analisi possibili.

Il canto epico è un settore di studio particolarmente interessante perché costituisce un genere di confine che accorpa in sé la natura musicale e quella poetica. In esso gli aspetti ritmico-musicali concorrono a definire e conformare il prodotto artistico nella sua interezza; contribuiscono inoltre a determinare le modalità di memorizzazione, esecuzione oltre che di composizione, eventualmente estemporanea, del verso.

Fondando, dunque, le proprie basi sui lavori di Celil e Chyet e partendo dalle premesse storiche e analitiche che i due studiosi avevano gettato, questa ricerca su *Dimdim* si è proposta di rispondere ad alcuni interrogativi ancora aperti. In particolare documentare la presenza e la diffusione attuale dell'epica in un'area importante, per quanto limitata all'interno della complessa configurazione geopolitica e sociale del Kurdistan, il Bahdinan; definire il ruolo del canto epico e l'attenzione riservatagli in quei luoghi dalle persone che ancora lo praticano; descrivere le effettive modalità di esecuzione, i contesti e gli esecutori e altri eventuali attori attivi e passivi protagonisti di questa tradizione; valutare la possibilità di considerare l'epica curda come *composition in performance*, attenendosi alle teorie di Lord e Parry, o piuttosto l'esistenza di altre modalità di composizione, di esecuzione e di trasmissione attraverso la verifica, in quest'ultimo caso, degli aspetti specificamente musicali che a tali modalità concorrono; il ruolo della musica nella definizione del genere; le possibili relazioni che intercorrono tra il testo poetico e la sua realizzazione vocale. A ciascuno di questi quesiti si è cercato di dare una risposta ben consapevole, tuttavia, che si tratta di una visione parziale e relativa a uno specifico e limitato contesto territoriale e culturale.

Inoltre, per l'epica, più che per altri repertori dell'arte orale curda, e in particolar modo per *Beyta Dimdim*, vale l'annotazione dello studioso finlandese Lauri Honko [2000, 15] secondo il quale «the original multivocality of expression is sacrificed to artificial textual fixity in textualization» e l'aspetto in effetti più trascurato era da sempre rimasto quello che la folklorista Heda Jason [1997, 221] ha individuato come il *sound context*.

Per questo motivo e con l'intento di offrire un contributo e sviluppare la ricerca musicologica in ambito curdo, un'altra delle ragioni per indirizzare la mia scelta proprio su questa epica e non, ad esempio, sul repertorio della canzone o della musica per danza è stata l'importanza che essa ha nel patrimonio culturale, nell'immaginario collettivo e non ultimo all'interno dei Kurdish Studies, nell'intenzione di restituirle la valenza non solamente poetica, ma anche sonora, ritmica e melodica che le è propria. Questo è stato fatto da un lato attraverso l'analisi il più possibile accurata di

una collazione di testi verbali con l'impiego della Teoria Orale Formulare (OFT, *Oral Formulaic Theory*); dall'altro introducendo la novità dell'analisi musicologica e porrendo grande attenzione alla descrizione delle specifiche caratteristiche musicali del poema, così come sono emerse dalle versioni audioregistrate, ponendo l'accento su alcune funzionalità dell'aspetto sonoro-musicale e sulla relazione che intercorre tra la melodizzazione e la versificazione.

Alla prima fase della ricerca, occupata dalla ricognizione bibliografica e alla raccolta dei testi di *Beyta Dimdim* già pubblicati, è seguita la ricerca sul campo per l'individuazione e la registrazione di versioni orali contemporanee dell'epopea.

La raccolta si è svolta secondo una strategia, ben delineata da Honko [2000, 29], che ha privilegiato la 'naturalzza' dell'esecuzione, sebbene contesti e occasioni siano stati predisposti *ad hoc* in quelle che lo stesso autore definisce [ivi] «“induced natural” and “laboratory context”»: i cantori hanno, infatti, eseguito la propria *performance* su mia proposta, consapevoli dello scopo scientifico per il quale veniva richiesta la loro prestazione. Tuttavia per compensare parzialmente la necessaria decontestualizzazione, sono stati registrati in ambienti a loro familiari (le loro stesse abitazioni) e di fronte a un pubblico sebbene non numeroso, attento e partecipativo e, fatta eccezione per il personale che mi accompagnava, da loro stessi invitato e accolto. Una volta organizzato l'incontro ciascun esecutore ha eseguito la versione di *Dimdim* che meglio conosceva; la *performance* non è stata guidata ai fini della registrazione e della ricerca, né tantomeno interrotta, bensì ciascuno ha determinato in autonomia i punti di cesura, le pause, il ritmo e l'intensità, la lunghezza e la forma dell'esecuzione: non è stato, ad esempio, chiesto di ripetere o dettare il testo o parti di esso.

La ricostruzione dei *contesti* originali e delle occasioni funzionali di esecuzione del *Beyta Dimdim* è stata elaborata grazie a interviste semi-strutturate fatte ai vari informatori, che hanno avuto luogo in momenti precedenti o successivi all'atto performativo per non inficiarne l'integrità. La partecipazione diretta all'evento ha d'altra parte fornito ulteriori informazioni circa le modalità esecutive, lo stile personale e altri aspetti utili per elaborare un'analisi della *performance*.

Una volta terminata la ricerca sul campo e con essa la collazione delle versioni, si è proceduto alla trascrizione dei testi che, così come la loro traduzione, ha comportato vari passaggi e l'indispensabile collaborazione di parlanti locali per la decodifica della lingua piuttosto arcaica usata dai cantori. Si è reso evidente, in questa fase, un profondo distacco sociale, culturale e generazionale tra i cantori da un lato e dall'altro gli interpreti

e gli altri collaboratori locali (di due generazioni più giovani), i quali, pur condividendo la medesima lingua, non dividevano (più) il «pool of tradition» [ivi, 18], ossia il ‘bacino della tradizione’ costituito dagli elementi della cultura tradizionale e del folklore che permettono l’attiva interazione e la collaborazione tra i vari attori sociali (esecutori e pubblico *in primis*) coinvolti nella creazione dei materiali orali. Questi elementi possono essere di vario tipo: il gergo, le trame narrative, le regole e l’immaginario legato all’epica o più in generale ai vari generi della tradizione; e costituiscono la piattaforma di scambio e comunicazione sociale indispensabile per rendere funzionale una pratica tradizionale. Dal *pool of tradition* scaturisce l’«epic register» [ivi, 19], l’insieme degli elementi costitutivi del linguaggio specifico della narrazione epica, declinato da ciascun cantore secondo le proprie scelte compositive, il proprio patrimonio culturale e linguistico e il proprio stile narrativo, in un «epic idiolect» [ivi, 21], connotato anche da elementi dialettali e culturali locali. Il problema della comprensione e della comune condivisione di questi aspetti, in particolare a livello linguistico, si è, quindi, fortemente palesato nella fase di trascrizione e successivamente nella traduzione dei testi verbali, quando sono emersi una certa difficoltà e talvolta un malcelato imbarazzo da parte dei collaboratori nella comprensione e interpretazione di alcuni termini e locuzioni, ritenuti arcaici o dal significato oscuro.

Una prima decifrazione è tuttavia avvenuta grazie alla collaborazione con un interprete locale. Le trascrizioni delle varie versioni in caratteri arabi modificati (l’alfabeto curdo utilizzato in Iraq) sono state da me successivamente revisionate, uniformate e traslitterate nell’alfabeto *hawar* (l’alfabeto in caratteri latini modificati per il curdo) seguendo per quanto possibile la forma linguistica del curdo standard, ma tenendo conto delle maggiori varianti dialettali locali non solo nella grafia delle parole e del lessico specifico, ma anche nelle varianti della pronuncia.

I testi che ne sono risultati sono pertanto la resa di quanto registrato sul campo limitatamente agli aspetti verbali e narrativi: una restituzione il più possibile fedele e aderente a ciò che i cantori hanno eseguito nella concreta situazione della *performance*, senza rimaneggiamenti o correzioni, né, a maggior ragione, collazioni tra versioni diverse.

Anche la traduzione, tutt’altro che agevole per la difficoltà del dialetto locale e della lingua arcaica e a volte ermetica, ha reso necessaria la collaborazione di una seconda interprete, che ha effettuato una prima traduzione del testo, in lingua inglese. Successivamente, grazie a una personale, anche se non specialistica, conoscenza della lingua è stata elaborata una traduzione il più possibile fedele ai testi originali, indicando in molti casi, le particolarità lessicali, gli arcaismi, le sfumature del significato, i modi

di dire. L’antologia dei testi e delle traduzioni del *Beyta Dimdim* raccolte in Bahdinan, risultato di questa fase del lavoro, sarà oggetto di una successiva pubblicazione così come lo saranno i testi dell’epica raccolti da precedenti pubblicazioni e tradotti per la prima volta in italiano ai fini dell’analisi comparativa.

L’analisi dell’epica è stata affrontata in due fasi: a livello testuale e a livello sonoro-musicale. L’indagine testuale ha ricalcato il percorso tracciato da Chyet [1991] e si è quindi articolata in analisi *texturale* stilistica attraverso la OFT da un lato e in analisi morfologica dall’altro con il sussidio del *Motif-Index* di Arne-Thompson e la teoria morfologica di Propp. Questo tipo di valutazione ha permesso di comparare le varie versioni, per rintracciare fra esse possibili relazioni non solo dal punto di vista geografico (*oicotipi*), ma anche da quello storico-cronologico, giacché sussisteva la possibilità di riferirsi a versioni risalenti a oltre un secolo prima. I vari testi di *Dimdim*, tanto meno quelli da me raccolti, non erano mai stati confrontati con la finalità euristica di rintracciare elementi formulari ed eventuali substrati comuni che offrissero fondamento alla teoria della *composizione in esecuzione*, tipica di molti repertori epici popolari di tradizione orale. Per questa ragione e anche per mantenere una continuità con l’esperienza di Chyet nel medesimo orientamento metodologico, si è ritenuto interessante e utile perseguire questa strategia analitica.

L’analisi poetica, infine, si è basata sulle nozioni a disposizione circa la metrica curda [Celil 1967-2019; Nikitine 1947-1950; Mann 1909], mentre alcuni testi di grammatica [Blau 1999, Bedirkhan 2002; Wurzel 1997] si sono rivelati utili per l’analisi della prosodia e degli accenti interni.

L’analisi musicologica è stata affrontata in via preliminare con la trascrizione in notazione occidentale moderna delle parti cantate¹⁷ per poter valutare la relazione tra melodia e testo verbale nelle varie versioni, il ruolo della melodia e dei modelli ritmici nella strutturazione del verso ed eventualmente della forma delle sezioni cantate e, infine, per attuare una comparazione tra le varie melodie.

Considerando del massimo interesse il lavoro di Chyet nella sua impostazione teorica per l’analisi dei testi, e quello di Celil di fondamentale importanza per la contestualizzazione storica e la messa a disposizione delle fonti testuali, questo lavoro ha tentato di delineare una proposta di studio in chiave musicologica proponendosi anche come un’ideale prosecuzione e ampliamento dei risultati da loro raggiunti.

17. Le trascrizioni musicali sono state effettuate con il sussidio di specifici *software*, in particolare *Audacity* e *Transcribe!*. Tali *software* hanno tra le varie funzionalità la possibilità di rallentare l’esecuzione senza modificare l’altezza assoluta dei suoni prodotti. Questo metodo si è rivelato molto utile anche al fine di una migliore comprensione del testo verbale in alcuni passaggi particolarmente confusi.

Bi xêr hatîn Kurdistanê:¹⁸ la ricerca sul campo

La fase della ricerca sul campo che renda possibile la permanenza a contatto con la cultura o l'oggetto musicale studiato all'interno del suo contesto funzionale e di origine è, come noto, specifica della metodologia etnomusicologica e presenta solitamente una serie di problematiche alle quali il ricercatore deve fare fronte: come, ad esempio, la gestione logistica, la ricerca dei contatti, l'individuazione degli informatori idonei, la conduzione delle interviste, la redazione delle note sul campo, la scelta delle modalità con le quali condurre l'osservazione.

Nel caso specifico però non la ricerca 'sul' campo, bensì la ricerca *del* campo ha presentato risvolti piuttosto complessi. La località di permanenza doveva infatti rispondere sia ad un'esigenza scientifica, ovvero offrire buone probabilità di rintracciare un certo numero di cantori che conoscessero il *Beyta Dimdim* e la possibilità di realizzare interviste e registrazioni, sia alle necessarie condizioni di sicurezza non solo per la ricercatrice, ma anche per i suoi eventuali informatori. Il Kurdistan infatti era, e purtroppo ancora in parte è, una regione turbolenta dove non sempre è possibile, per chi fa ricerca, muoversi ovunque in modo agevole; dove è possibile essere soggetti a controlli, anche invadenti, da parte delle autorità e dove, infine, la popolazione, e quindi gli informatori, non sono adeguatamente tutelati nella libera espressione delle proprie idee e delle proprie posizioni politiche.

Nel 2009, periodo nel quale ha avuto luogo la mia ricerca sul campo, queste considerazioni riguardavano soprattutto la Turchia e in parte anche l'Iran. La popolazione curda del Dogu Anadolu (l'Est dell'Anatolia) era ancora soggetta a forti restrizioni politiche, sociali e culturali che avrebbero fortemente intralciato, se non addirittura impedito drasticamente lo svolgimento della ricerca.

Poiché tuttavia l'oggetto di studio era costituito da un'antica epica, la scelta della località si è orientata verso quella che dagli studiosi e dalla popolazione stessa è considerata la culla linguistica e culturale del Kurdistan, ovvero il Bahdinan, regione situata nel nord dell'Iraq e corrispondente al governatorato di Duhok. Qui le condizioni di sicurezza personale e l'attuabilità della ricerca si prospettavano decisamente migliori.

L'accesso entro i confini della RAK (Regione Autonoma del Kurdistan iracheno) necessitava di un visto rilasciato dalle autorità a seguito di un invito ufficiale formulato da un ente o un'organizzazione locale che si assumesse la responsabilità dell'accoglienza del cittadino straniero. In questo caso la trasferta è stata resa possibile dalla ONG *no profit* 'Heevie

Nazdar for Children', presieduta da Bakshan Ali-Aziz. L'organizzazione offriva informazioni e cure mediche di vario genere, con un servizio ambulatoriale mobile, alla popolazione rurale della RAK, concentrandosi in particolare sulla provincia di Duhok. In collaborazione con enti e associazioni umanitarie italiane selezionava, inoltre, pazienti pediatriche affetti da varie patologie (prevalentemente cardiache, ma anche di altro tipo) le cui terapie specifiche non erano somministrabili in Iraq, o per i quali fossero necessari interventi chirurgici con l'ausilio di apparecchiature o competenze sofisticate non reperibili *in loco*. Svolgeva anche un difficile lavoro di monitoraggio delle condizioni sanitarie della popolazione avvalendosi di numerose professionalità (medici e infermieri diplomati, interpreti e traduttori, responsabili dell'organizzazione e della logistica) per consentire e agevolare sia la trasferta dei pazienti dal Kurdistan all'estero per le cure necessarie, sia la dislocazione dei medici specializzati verso il Kurdistan.

La decisione di non effettuare una ricerca multisituata è stata pertanto dettata da un lato dalle non poche difficoltà legate agli spostamenti sia internazionali tra le varie regioni del Kurdistan, sia all'interno di uno stesso territorio nazionale; dall'altro lato dalla scarsa garanzia di sicurezza che offrivano le altre regioni curde rispetto a quella irachena. Questa limitazione potrebbe tuttavia rappresentare un'occasione e uno stimolo per future e ulteriori ricerche che amplino la visione globale e prospettica del lavoro fatto allora con l'apporto di versioni del *Beyta Dimdim* provenienti anche da altre località curde, nell'ottica di mapparne la presenza in una porzione più vasta del Kurdistan e studiarlo nelle sue varie forme, esecuzioni, dialetti.

La RAK fu istituita inizialmente come *no-fly zone* nel 1991 a seguito delle drammatiche vicende che avevano colpito la popolazione curda. Corrisponde anche se non completamente all'area di lingua e cultura curda del nord dell'Iraq ovvero al Kurdistan centro-meridionale. I governatorati limitrofi posti a meridione tra i quali quelli di Mosul (Ninawa, Ninive) e Kirkuk a maggioranza curda, sono tuttora oggetto di rivendicazione da parte del KRG (Kurdish Regional Government). È composta dai quattro governatorati di Erbil (Hewlêr in curdo) la capitale, Suleymaniya, Duhok e Halabja ed è provvista di un proprio governo democratico parlamentare, il KRG (Kurdish Regional Government). Nel 2009 la RAK contava una popolazione multi-etnica e multi-religiosa di circa quattro milioni di abitanti¹⁹ e un'economia in via di sviluppo basata prevalentemente

19. Vi convivono varie comunità religiose, linguistiche ed etniche; in particolare sono diffuse e ben radicate le comunità cristiane caldea e assira e gli yezidi nella regione del Sinjar al confine con la Siria. Attualmente gli abitanti superano i cinque milioni di unità [https://en.wikipedia.org/wiki/Kurdistan_Region, ultima consultazione 11 giugno 2021].

18. *Benvenuti in Kurdistan.*

sull'esportazione delle risorse naturali, sull'agricoltura e sull'allevamento, seppur praticati con metodi antiquati e senza il necessario supporto di infrastrutture, tecnologie e servizi adeguati. L'industrializzazione era ancora scarsa.²⁰ È l'unica area del Kurdistan in cui il curdo, nei dialetti *kurmanji* (al nord) e *sorani* (al sud) sia lingua ufficiale, assieme all'arabo parlato nel resto dell'Iraq.

Negli anni ottanta la ferocia dispotica di Saddam Hussein al-Takriti contro le minoranze e in particolare contro la popolazione delle provincie curde irachene, aveva raggiunto un tragico apice. Venne architettata e perpetrata, sotto il comando del Ministro della difesa Ali Hassan al-Majid 'il Chimico', un'operazione di violenta e sistematica repressione del dissenso unita alla distruzione del territorio e alla dispersione o alla deportazione forzata della popolazione. Durante questa campagna acerrima, che prese nome di *al-Anfal* (il 'bottino', dall'omonima *sura* coranica), fu consentito dal regime l'uso sistematico di armi chimiche allo scopo di annientare la guerriglia di resistenza. Ci furono duecentomila vittime curde, oltre quattromila villaggi vennero distrutti e la popolazione sopravvissuta fu deportata e segregata in villaggi collettivi sorti come baraccopoli alle periferie delle città arabe, oppure costretta all'esilio oltre confine. L'evento più tristemente noto di questa campagna repressiva fu il bombardamento del villaggio di Halabja avvenuto il 16 marzo 1988, nel quale in poche ore morirono migliaia di persone a causa dei gas venefici utilizzati, tra i quali, in particolare, il cianuro [Iran Photo Foundation 1988]. Dei drammatici avvenimenti risalenti a quel periodo i centri culturali, i musei e le associazioni locali di vario tipo cercano di mantenere viva la memoria attraverso esposizioni fotografiche e varie altre attività di sensibilizzazione.

In Occidente le notizie sulla 'questione curda' fecero scalpore soltanto nel decennio successivo, quando le immagini del massiccio e disperato esodo della popolazione oltre i confini turco e iraniano trovarono spazio sui notiziari nazionali e i primi profughi arrivarono sulle coste mediterranee e ai confini orientali dell'Europa.

Dopo la fine del conflitto iracheno-statunitense (seconda guerra del Golfo, 1990-1991), nella speranza di scardinare il regime di Saddam Hussein, la popolazione sciita a sud e in seguito quella curda nel nord del paese si sollevarono in una massiccia insurrezione. Spalleggiate strumentalmente

20. Le risorse economiche del Kurdistan sono costituite in gran parte dagli idrocarburi (gas e petrolio) di cui è ricco il sottosuolo e la cui estrazione rappresenta circa il 40% del totale nazionale. Se si considera che Kirkuk e Mosul, due città curde forzatamente arabizzate dal regime, e rimaste fuori dai confini della RAK, posseggono i maggiori giacimenti di tutto l'Iraq si può ancor meglio capire il motivo del forte interesse internazionale verso quest'area geografica. Le montagne sono ricche di minerali tra cui l'uranio e il passaggio di corsi d'acqua, tra i quali il Tigri e l'Eufrate più a sud, rende la terra fertile e coltivabile. Ultimamente si è sviluppato anche il settore turistico, soprattutto interno.

dai governi iraniano e siriano, le due principali fazioni partitiche curde, il PUK (Patriotic Union of Kurdistan) di Jalal Talabani e il PDK (Partito democratico del Kurdistan)²¹ di Mas'ud Barzani, figlio del celebre Mollah Mustafa,²² avevano occupato gran parte dei territori e delle città del nord, scatenando la feroce e violenta rappresaglia del governo.

In questa occasione iniziò l'esodo di massa verso i confini, ma i due o forse tre milioni di profughi non furono accolti benevolmente, ed entrambi gli Stati, Turchia e Iran, fecero pressione affinché gli organismi internazionali trovassero rapidamente una soluzione al problema dei rifugiati.

Le condizioni per il rientro si verificarono quando il governo di George Bush senior stabilì la suddetta *no-fly zone* a nord del 36° parallelo. Questa zona dell'Iraq, controllata dalle forze ONU, godeva di fatto di una sostanziale autonomia rispetto al governo centrale.

Nel 2005 dopo la terza guerra del Golfo, condotta da una coalizione guidata dagli Stati Uniti e dal nuovo presidente George W. Bush, venne creata la nuova costituzione irachena nella quale si ratificava l'esistenza e l'autonomia della Regione del Kurdistan, all'interno di uno Stato federale. Gli anni di repressione del regime ba'thista hanno lasciato tracce visibili e invisibili sul territorio e sulla popolazione. Una delle più gravi e sconcertanti è la massiccia presenza di mine antiuomo, seminate lungo i confini dai vari eserciti coinvolti negli scontri. La diffusione degli ordigni è tale da aver causato un drastico ritardo nel recupero territoriale ed economico, poiché le operazioni di bonifica sono complesse e costose. Inoltre, nelle zone rurali, le più povere e maggiormente interessate dal problema, la popolazione rimane tutt'oggi frequentemente vittima di esplosioni che costano vite, mutilazioni e generano una tenace morsa di paura, insicurezza e disillusione.

Tra le altre visibili eredità restano inoltre alcune architetture dall'aspetto sinistro: roccaforti militari, caserme-prigioni, chiamate 'castelli' dagli abitanti locali, fatte costruire da Hussein a monito del suo incessante controllo, erano luoghi dove venivano interrogati coloro che erano colpiti dal sospetto di essere contrari al regime. A Duhok una di queste caserme, simbolo di violenza e terrore, ha subito un'amara metamorfosi diventando dapprima una base per la milizia curda insurrezionalista e poi un ospizio di fortuna per famiglie indigenti, che ne hanno fatto il proprio rifugio occupando locali fatiscenti e pur sprovvisti dei minimi servizi essenziali.

21. Gli acronimi qui utilizzati sono quelli più diffusi in Italia.

22. Mollah Mustafa Barzani (1903-1979) fu protagonista delle più importanti sollevazioni curde della contemporaneità. In Iran, partecipò al tentativo indipendentistico della Repubblica di Mahabad (1945-1946); e in Iraq guidò rivolte armate contro i regimi repressivi dei governi centrali chiedendo l'autonomia del Kurdistan. Fu fondatore del PDK, uno dei due maggiori partiti attualmente esistenti.

Molti dei progressi che la RAK ha compiuto negli ultimi anni sono però connessi all'aumento degli investimenti esteri (tra i quali ha indubbiamente avuto una decisiva influenza il programma delle Nazioni Unite *Oil-for-food* iniziato nel 1997) che hanno in qualche modo accelerato lo sviluppo dei centri urbani; tuttavia le amministrazioni hanno limitato il loro intervento alla conservazione di quei privilegi ai quali gli iracheni sono, da sempre, abituati (una bassa pressione fiscale, la gratuità della sanità, della scuola e dell'energia) senza però al contempo investire in modo adeguato o sufficiente sull'innovazione. Il divario sociale ed economico tra zone rurali e zone urbane persiste perciò tuttora con tratti molto accentuati e significativi.

Sotto il profilo politico la questione dell'indipendenza sembra essere stata progressivamente accantonata, o, quanto meno, non rappresenta più una priorità. L'abbandono dell'ideale indipendentista, dovuto in parte alla propaganda americana, che ha sempre mostrato una strategica considerazione nei confronti della Turchia, è anche una conseguenza quasi inevitabile della divisione politica interna tra i due partiti di maggioranza (PUK e PDK) che controllano e governano il territorio. In un interessante saggio sulla società irachena post-guerra civile Leezenberg [2005] mette in evidenza come la politica e l'economia della ricostruzione all'inizio degli anni Duemila fossero fortemente influenzate da meccanismi ereditati dal passato. L'economia irachena, che definisce «highly inefficient corruption prone Eastern-bloc style state-driven economy» [ivi, 641], come quella della RAK, dipendevano più che dall'attività della classe lavoratrice, dalle rendite dovute all'estrazione del petrolio e in gran parte controllate dalle élite al potere. Inoltre le attività delle reti della criminalità organizzata capillarmente diffuse sul territorio e collegate ad analoghe organizzazioni all'estero che controllavano il mercato nero, il contrabbando e le tratte di migrazione clandestine, non hanno certo favorito un sano sviluppo economico della società. La politica del partito Ba'th era notoriamente centrata sul familismo e le relazioni tribali, prima ancora che partitiche e un simile clientelismo ha caratterizzato anche l'azione dei principali partiti curdi. Questi fattori hanno fortemente influenzato la società e generato una sostanziale precarietà sociale seppure sia innegabile che un certo sviluppo economico, pur disordinato e non omogeneo, sia avvenuto nel tempo.

Il Governatorato di Duhok ha una superficie di circa 7.000 km², conta un milione di abitanti e comprende quattro provincie (o distretti): Duhok, Sumel, Zakho e Amedi. È da notare che dall'inizio dell'ultimo conflitto la RAK è diventata meta di migrazione interna per cittadini iracheni di varie

provenienze, etnie e religioni, le cui condizioni di vita sono state messe a repentaglio prima dai bombardamenti poi da forme di terrorismo dilaganti e incontrollate. Questo ha causato un repentino incremento della popolazione urbana, e, soprattutto, dei cittadini di religione cristiana e sciita provenienti dal sud del paese.

Duhok, così come gli altri capoluoghi, evidenzia, nella sua composizione urbanistica, la rapidità dello sviluppo economico: è un dedalo di strade tra architetture ambiziose lasciate incompiute, palazzi fatiscenti, baracche; rispetto alle necessità della popolazione, le infrastrutture risultano ancora carenti e inadeguate.

In burocrazia e politica valgono le regole del familismo di stampo clanistico-tribale e i livelli di corruzione sono ancora molto elevati.

Se la città – con i suoi centri amministrativi e del potere, le attività commerciali e il settore del terziario in espansione – è il regno di politici e burocrati, la campagna, cui ancora sono legati in modo quasi feudale, è il centro e la fonte primaria della ricchezza di molti *shaykh*, capi tribù, i quali godono tuttora di un vasto potere economico e sociale.

In questo tipo di società la ricchezza materiale è un valore assoluto e il benessere si misura in relazione alla capacità di acquisto di beni di consumo e di lusso. Costume diffuso è l'ostentazione: della propria condizione, del proprio potere e della propria ricchezza. Si mettono in mostra gli emblemi del proprio valore economico e, quindi, di riflesso, sociale.

Rispetto alle grandi città irachene (prima delle devastazioni belliche), dove il *melting pot* culturale, l'apertura mentale data da alti livelli di istruzione, un certo benessere ed emancipazione femminile permettevano costumi meno rigidi pur nel rispetto delle imposizioni austere della religione (non importa quale), il Kurdistan, anche nei maggiori centri urbani, soffre ancora di una certa arretratezza sociale. Qui la scarsa alfabetizzazione gioca un ruolo potente nel far sì che la morale comune – in particolare in tema di comportamenti e ruoli affidati ai sessi e reciproca relazione, ma anche nel confronto intergenerazionale e sociale – sia ancora guidata dai leader religiosi, o da ataviche convenzioni sociali e conformismi, che regolano e delinano il contegno pubblico.

La situazione nelle campagne è in una fase di sviluppo ancora più arcaica. Nei villaggi la povertà è estrema. Non c'è acqua corrente, né un sistema fognario, né elettricità pubblica. In queste zone l'assistenza sanitaria, l'educazione scolastica e gli altri servizi sociali di base sono carenti o quasi del tutto assenti; l'analfabetismo è molto elevato e la condizione femminile è decisamente più arretrata e disagiata rispetto alla città.

Mentre le famiglie cittadine possono in molti casi essere conformi a quelle occidentali – pochi figli, entrambi i coniugi con un impiego e,

eventualmente, titoli di studio –, nelle campagne sono molto numerose e tendono a concentrarsi attorno al nucleo del capofamiglia più anziano. Non è infrequente che padri, figli e nipoti abitino sotto lo stesso tetto contribuendo tutti al sostentamento economico della famiglia. Le donne non lavorano e badano ai figli. Si vive spesso con piccole pensioni, con gli stipendi delle varie generazioni dei componenti maschili della famiglia o con modesti introiti derivanti da attività di autoproduzione.

In queste campagne, dove i ritmi naturali del lavoro della terra e dell'acudimento e cura del bestiame condizionano i tempi della vita, le tradizioni sono ancora molto vive e mantengono tuttora i propri ruoli e funzioni. Qui, dove la principale finestra sul mondo è quasi esclusivamente la televisione, dalla quale in effetti passano anche messaggi di recupero delle tradizioni popolari e del folklore, non è soltanto l'abbigliamento a essere ancora legato ai costumi e ai ritmi arcaici. Il repertorio di canti, racconti e componimenti poetici tradizionali è ancora parte integrante della vita delle comunità anche se tenuto in vita prevalentemente dai più anziani. La popolazione più giovane, soprattutto cittadina, si è progressivamente distaccata dalle tradizioni, compresa quella dell'arte orale.

La musica continua a rimanere uno degli intrattenimenti più apprezzati, ma si è progressivamente modificata secondo modelli occidentali riadattando alcune caratteristiche tipiche della tradizione (melodie, stile di canto e strumenti) al gusto moderno, attraverso le nuove tecnologie (amplificazione, strumentazione elettronica, effetti, post-produzione). Con lo stile e i generi musicali di consumo si sono modificati anche i canali di diffusione, la tipologia di prodotti offerti e le modalità di fruizione. La fruizione moderna, come nota Clémence Scalbert Yücel a proposito del revival della pratica dei *dengbêj* in Turchia [2009], risente della velocizzazione dei tempi. Il gusto per l'ascolto di lunghe opere, come ad esempio i canti epici, è tramontato lasciando il posto a un ascolto sempre più personalizzato e di rapida fruizione.

Tra i giovani sono considerati punti di riferimento i divi della canzone pop per il successo di pubblico, i vantaggi economici derivanti dalla loro professione e la conseguente possibilità di prendere le distanze dal ristretto mondo di valori arcaici, in cui ancora si trova gran parte della popolazione, per sperimentare modi di vita più liberi dalle convenzioni e più vicini a un gusto occidentale.

In città le mode estere arrivano, seppure con un certo ritardo, in quasi tutti i settori. Quello musicale appare molto interessante. È attivissimo un mercato del disco piratato: copie di LP, o singole canzoni, compilation e masterizzazioni più o meno clandestine e autoprodotte; è possibile acquistare brani musicali direttamente in formato MP3 in negozi appositi

che pare non sottostiano ad alcuna legge sul *copyright*. Oltre ad alcuni dei nomi più popolari dell'industria discografica americana, proliferano nel generale apprezzamento i cantanti e i cantautori in lingua araba o curda che fondono in uno stile folk-pop temi e melodie tradizionali ad arrangiamenti e sonorità da disco dance.

Depositari della tradizione viva del *Beyta Dimdim* sono prevalentemente gli anziani, mentre, per quanto si è potuto constatare, ai giovani cittadini questa narrazione risulta per lo più ignota. Un fattore di assoluta importanza e di cui tener conto a questo proposito, è che vent'anni di guerra, oltre ad aver vessato e disperso la popolazione curda irachena, hanno creato un'interruzione nella trasmissione culturale intergenerazionale, che da sempre è avvenuta in forma orale. I giovani hanno in un certo senso re-imparato le tradizioni. O perlomeno così hanno fatto e ancora tentano di fare quelli che rimangono nei paesi, immersi in un contesto ancora arcaico e tradizionale. I giovani nati e cresciuti in città sono quasi completamente ignari delle tradizioni e, a volte, anche della loro storia. Tuttavia la figura del cantore tradizionale è recuperata attraverso operazioni culturali di varia natura.

II

Generi e protagonisti dell'arte orale curda

Come più volte osservato, una delle espressioni più emblematiche della cultura curda è l'arte orale o, come più frequentemente attestato nell'uso, *tradizione orale*. Con questa espressione si intendono le manifestazioni verbali del folklore, altrimenti definito forma vernacolare della cultura di un popolo, espresse prevalentemente in forma orale, da cui la terminologia, non poco dibattuta, 'letteratura orale', 'poesia orale', 'tradizione orale', 'arte verbale', 'arte orale' [Ong 1982, 29-35; Bauman 2008; Zumthor 1984, 51-53; Mann 1906-1909; Korangy 2020; Cardilli e Lombardi Vallauri 2020, 7-8]. Walter Ong, filosofo, teologo e linguista americano, considera doveroso, quando ci si riferisce a simili manifestazioni della cultura popolare, ricorrere a «circonlocuzioni esplicative come le “forme artistiche puramente orali”, le “forme artistiche verbali” [...] e simili» in sostituzione del termine 'letteratura' [1982, 33]. Mentre dal più ampio discorso impostato da Paul Zumthor, filologo medievista svizzero, si può estrapolare una definizione di letteratura orale, che limitatamente al campo dell'etnologia viene da lui definita come «una classe di discorsi con finalità sapienziali o etiche; e, nell'accezione ampia dei rari storici della letteratura che si sono interessati al problema, ogni specie di enunciato metaforico o d'immaginazione che vada oltre la portata del dialogo tra individui» [1984, 51]. L'antropologo Richard Bauman [2008, 32] riassume il dibattito in questo modo:

[o]rality has figured as the touchstone of folklore from the beginning, with “oral” serving as the characterizing adjective in such compounds as “oral tradition,” “oral poetry,” “oral literature,” all of which often stand in as equivalents of the term “folklore”.

Tenendo conto di questa prospettiva complessa, si possono pertanto includere nella tradizione orale tutte le manifestazioni non scritte che prevedono un uso strutturato della parola, che può essere detta, ritmicizzata o melodizzata, intonata in forma cantata, presentarsi in strutture (forme) più o meno complesse e in agglomerati di forma e contenuto (generi) più o meno lunghi e compositi.

Nei secoli il popolo curdo ha dato vita a un immenso patrimonio di 'letteratura orale' [Allison 2010] che supera sensibilmente per quantità quella colta scritta. Le tradizioni e la cultura popolare sono conservate sotto forma di canti epici e amorosi, canzoni, proverbi e racconti, forme e generi performativi che difficilmente sottostanno a una rigida distinzione tra arti (poesia, musica, danza su musiche cantate o altro) e per questa ragione fondamentale, già dall'inizio di questa trattazione, è stata preferita l'espressione 'arte orale', utilizzata in riferimento a questo patrimonio fortemente connesso alla musica e al canto e dal quale attingono anche le moderne forme artistiche performative popolari o *popular*.

È importante a questo punto mettere in risalto una riflessione di Christine Allison sul ruolo dell'oralità nel contesto curdo. Secondo la folklorista [Allison 2001, 8], gli studi sulle letterature mediorientali sono stati influenzati dalla visione storicistica del rapporto tra oralità e scrittura derivata dalla ricezione degli studi di Walter Ong, Eric Havelock e Albert Lord. In particolare Ong [1982] considera l'oralità come una forma di scambio e comunicazione che implica una visione del mondo e una 'mentalità' analogica, rispetto alla possibilità, consentita dalla scrittura, di sviluppare la riflessione sul 'detto' e quindi la logica del pensiero. Questo concetto, indubbiamente fondamentale, ha tuttavia sottinteso la considerazione dell'oralità come uno stadio pregresso rispetto alla scrittura, la quale invece consentirebbe di raggiungere forme culturali di livelli più elevati. L'applicazione universalistica di questo punto di vista avallerebbe, sempre secondo Allison, da un lato l'idea che un gruppo umano e una cultura siano al loro interno completamente omogenei dal punto di vista dell'alfabetizzazione e quindi del tipo di mentalità sottesa alla visione del mondo; dall'altro che i generi orali siano meno raffinati rispetto a quelli scritti. Allison fa quindi notare come tra i curdi esistano fasce sociali alfabetizzate nelle lingue ufficiali o in arabo (lingua della religione) e soprattutto come non sia affatto trascurabile l'uso strumentale a fini propagandistici che, soprattutto in Turchia, è stato fatto della condizione di scarsa alfabetizzazione e prevalente oralità dei curdi, spesso associandola a una connotazione denigratoria della loro lingua e cultura.

La «folklorizzazione» [Leezenberg 2015] del popolo curdo e della sua cultura, dovuta alla preponderanza delle forme di arte e letteratura orali, è stata dunque associata non solo alla mancanza di una diffusa e consistente alfabetizzazione della popolazione, ma anche a una arretratezza culturale e all'«incapacità» di creare una tradizione letteraria scritta e colta.

Questo per i curdi, come per altre minoranze, non combacia necessariamente con la realtà. Infatti in Kurdistan, come altrove, la comunicazione orale si presenta complessa e variegata, sia nelle forme che nei contenuti

così come nelle modalità di diffusione, nei contesti e nelle occasioni in cui è praticata e in cui assume un ruolo specifico o trasfigurato dalle contingenze particolari e non è corretto limitarla a una manifestazione di costumi arcaici. Allison sostiene a ragione come la comunicazione orale fornisca un veicolo per la formulazione e la diffusione delle posizioni delle minoranze, siano esse politiche o culturali, soprattutto in quei paesi dove tali posizioni sono censurate o represses e la loro pubblicazione in forma scritta vietata (come a lungo è accaduto per i curdi) [Allison 2001, 5].

La dimensione orale in Kurdistan è, dunque, significativa non solo in termini quantitativi di produzione artistica, ma anche per l'impatto sociale di definizione identitaria, per la trasmissione di un'alternativa conoscenza storica e culturale, per la divulgazione di messaggi politici, tra i quali la stessa rivendicazione linguistica è diventata vessillo della battaglia per i diritti civili, sociali, culturali [Allison 2016].

Generi dell'arte orale

I generi e i repertori della arte orale curda, cui appartengono racconti (*çirok*), proverbi (*gotina pêşîyan*), parabole (*mesel*), giochi di parole, così come quelli prettamente musicali, necessitano ancora di una classificazione generale e sistematica. In questa sede si ricorderà solamente che, in ambito musicale, oltre alla principale distinzione tra i generi sacro e profano, le classificazioni sono compiute prevalentemente in base al contenuto e alla funzione assolta dai brani negli specifici contesti sociali. Inoltre all'interno dei repertori orali hanno grande spazio generi liminali tra poesia e canto, i quali prevedono un'esecuzione che condivide un ampio spettro di caratteristiche con la sfera musicale: tecniche di uso della voce ed elementi strutturali come ritmo, intonazione, melodia.

Il *text*, la parola detta, è in effetti l'aspetto relativo a questi generi al quale si rivolge il maggiore e più significativo interesse sia del pubblico locale culturalmente informato, sia della maggior parte degli studi accademici fino a ora pubblicati e a disposizione dei ricercatori.

La definizione del panorama musicale, d'altronde, presenta alcune complessità, in parte dovute alla distinzione terminologica e semantica specifica adottata a livello locale (*emica*) tra ciò che è possibile considerare musica e ciò che invece, pur avendo una evidente connotazione sonora, non è considerato tale. Infatti, «while an abstract concept of 'music' equivalent to Western notions is alien to most Kurds, their thinking about performance and expressive behaviour is rich in categorizations and terminology» [Christensen 2001, 2].

La classificazione dei generi musicali che segue è largamente basata sulla voce *Kurdish music* del *Grove Dictionary of music and musicians* [Blum, Christensen e Shiloah 2001], sul lavoro dell'etnomusicologo Argun Çakir [2018] e in parte sugli articoli di carattere divulgativo realizzati da Kendal Nezan [2016] per l'Institut Kurde de Paris. Nonostante l'autorevolezza dei compilatori, la panoramica non può tuttavia dirsi completa o esauriente, mancando ad oggi uno studio multisituato e di respiro complessivo che renda conto dei generi musicali e delle terminologie particolari in uso nelle varie aree curde (comprese le aree urbanizzate e le comunità della diaspora). Il presente quadro, inoltre, non esaurisce completamente le specificità e le varie abitudini musicali locali, le pratiche peculiari delle diverse comunità religiose e in parte normalizza le varianti terminologiche locali che derivano sia dal dialetto prevalente sia dalle influenze linguistiche e culturali limitrofe. È tuttavia uno schema utile al fine di orientarsi in un campo molto variegato.

Tra i generi musicali si possono annoverare:

Danze strumentali (*govend*). Eseguite in gruppi anche misti, disposti in semicerchio e accompagnati dalla coppia di strumenti tipica e diffusa in gran parte dell'area anatolica, ossia *zurnê* e *dahol* (rispettivamente un oboe ad ancia incapsulata e un tamburo cilindrico a doppia membrana).

Canzoni per danza (*lawke govendê*, *govend*). Cantate nelle diverse varianti regionali (testuali e musicali) senza accompagnamento strumentale, possono essere eseguite sia da uomini che da donne.

Canti cerimoniali. Durante la celebrazione dei matrimoni (*dawet* o *dilan*), una delle più importanti occasioni sociali di festa, quasi tutti i generi vengono utilizzati per l'intrattenimento degli ospiti. I canti e le cerimonie relative al matrimonio prevedono varie fasi con canti specifici per ciascuna di esse: *narînik*, *serke zava* (per lo sposo), *şeşbendî* e sono ovviamente comprese le danze e anche le narrazioni epiche.

Canti di lavoro e di gioco. Tra essi possono essere incluse le ninnenanne *narînik*, *lorî*, *lorîk*, *hayîn* e altre varianti regionali [Merati 2016, 28; Çakir 2018, 200].

Vi è poi tutto il variegato e complesso panorama della musica religiosa, il quale, in particolar modo per i musulmani, non è sempre ascrivibile al concetto occidentale di 'musica'. Le minoranze religiose di ispirazione sufi che compongono il puzzle culturale curdo hanno sviluppato repertori e rituali musicali specifici. Pratiche e concetti musicali particolari possono

essere rintracciati all'interno delle comunità alevi-bektaşî [De Zorzi 2010, 155]; la musica e la danza sono inoltre una parte fondamentale della ritualità religiosa degli yezidi dove esistono figure professionali specifiche, i *qewwal*; anche i membri della setta degli ahl-e haqq, prevalentemente presenti in Iran, utilizzano la musica nella liturgia come tramite essenziale ai misteri esoterici del proprio culto e i musicisti, tra i quali sono compresi tutti i sacerdoti, godono di grande considerazione.

Accanto a questo già folto e copioso repertorio di generi, forme e strumenti musicali, si aggiungono le narrazioni cantate, che dagli stessi curdi non sono propriamente definite musicali. Questo repertorio è estremamente ricco e le modalità con cui viene creato meritano un'attenta valutazione, evitando tuttavia di scivolare in pericolosi schematismi. Come sottolinea ancora Allison [2001], infatti, il modo tradizionale di osservare la poesia orale, nella fattispecie la teoria della «composizione nel corso dell'esecuzione orale», o meglio della *composition in performance* [Lord e Parry 2005, 52; Scaldaferrì 2020, 189], ha in certi casi portato a una rigida schematicità nell'analisi e nella comprensione dei repertori narrativi orali. La *composition in performance* nel repertorio narrativo orale di matrice curda, non è una pratica uniformemente diffusa e adottata per la recitazione o il canto delle epiche o di altre narrazioni lunghe. Alcuni generi sono creati in modo estemporaneo sulla base di strutture e schemi specifici, mentre altri, invece, sono in prevalenza memorizzati.

Alla categoria delle narrazioni cantate appartengono:

Lamenti. Particolari repertori di lamenti (*lawik*, *mur*), lamenti funebri femminili (*kilam*, *kilamen ser*), vengono improvvisati su schemi formali tradizionali, cioè condivisi e tramandati oralmente e piuttosto stabili sotto forma di «melodizzazioni» [Amy de la Bretèque 2013];

Dengbêjî. Intonazioni narrative su varie tematiche che pur essendo effettivamente cantate e utilizzando solo la voce o in certi casi anche strumenti di accompagnamento o affiancamento, si trovano al limite della produzione 'letteraria' orale;

Epica cantata. Narrazioni epiche vere e proprie parzialmente o completamente in versi cantati (*destan*, *qiset*, *beyt*, *lawje şere*, *xoşmêr*, *mêrxoş*, *mêrkanjî*). I generi di queste narrazioni sono in alcune zone stabiliti in base al contenuto o alla forma:

Çîrok û stran (racconto con canzone). Le canzoni hanno una struttura testuale metrica con versi rimati. Possono essere di vario genere: canzoni da danza, ninnenanne, canzoni di amore (*evînî*) e guerra (*şer*).

Şer (battaglia, lotta, guerra). Indica più propriamente i canti narrativi di battaglie e guerre, storicamente accadute o verosimili.

La varietà terminologica, così come la variazione nelle modalità esecutive dipende sia dalle specificità locali sia dalle comunità di appartenenza. In ogni caso la sfera della narrativa orale, con i suoi generi, rimane separata dalla sfera più propriamente musicale nel panorama e nella terminologia locale (*emica*).

Un'analisi di questi repertori può contemplare tuttavia anche l'aspetto musicale, e, con uno scorcio prettamente musicologico, affrontare l'analisi dei parametri musicali che vi sono inestricabilmente insiti, offrendo interessanti spunti di riflessione e prospettive rinnovate.

L'epica cantata

L'approccio qui adottato per la definizione dei generi nel folklore e nell'arte orale curda si rifà alle idee espresse da Dundes [1964-1980] e adattate al contesto sia da Chyet [1991] sia da Allison [2001]. Inoltre, per quanto riguarda gli aspetti più universali del genere epico, si può notare come le considerazioni espresse a riguardo da Zumthor [1984, 132-133] si confacciano pienamente a *Beyta Dimdim*. In particolare l'attribuzione di una finalità, considerata vitale, «formulata in termini di spazio» corrisponde al modo in cui il popolo curdo ha costruito e preservato la propria memoria storica, rappresentando attraverso l'epica, e questa in particolare, la propria «estensione morale, [...] vissuta come rapporto dinamico tra l'ambiente naturale e i modi dell'esistenza» o altrimenti «l'autobiografia». Infatti la dimensione della battaglia, della contrapposizione a un nemico sono punti centrali nella cultura e nell'immaginario letterario curdo e sono ben riflessi nello stesso pretesto 'storico', sempre parafrasando il linguista svizzero, che conferma come l'epica racconti «la lotta contro l'Altro». Infine, «l'epopea tende all'eroico' [come] esaltazione di un super-io collettivo [...] trova il suo terreno più fertile nelle regioni di frontiera [e] incita in modo potente all'azione», come ben testimonia il ruolo avuto da *Beyta Dimdim* nella costruzione del mito nazionale.

Un genere della poesia orale, soprattutto laddove manchi quasi completamente una tradizione letteraria scritta e quindi un modello 'stabile' di riferimento per la definizione dei generi letterari, deve essere analizzato e di conseguenza definito, non solamente in base alla forma o al contenuto del testo (come prospettato dalle teorie strutturaliste e comparativiste), ma anche in base allo stile linguistico e alle particolarità intrinseche della sua metrica e della sua poetica (*texture*); in base ai contesti che comprendono

non solo le occasioni, ma anche le valutazioni degli autoctoni, le reazioni che esecutore ed esecuzione suscitano nel pubblico, i significati e le interpretazioni attribuite, il cosiddetto *metafolklore* [Dundes 1966-2007]; e infine in base alle specifiche funzioni sociali che esso assolve.

Come osserva Allison, tuttavia, i contesti così come i metodi di trasmissione e in parte anche i contenuti di certi generi specifici stanno rapidamente mutando, pertanto anche le definizioni devono essere adattate. Inoltre nel contesto culturale curdo, tra i fattori che intervengono nella definizione dei generi dell'arte orale non si può tralasciare la complessità terminologica, la quale rende spesso incoerente la nomenclatura da una area geografica all'altra.

Se dunque i generi possono essere classificati adottando una prospettiva *etica* in base a categorie specifiche prevalentemente riguardanti la forma testuale, a livello locale, *emico*, tali categorie diventano sfuggenti ed è più funzionale, anche in base al tipo di analisi che ne viene fatta, un raggruppamento in base al contenuto specifico della narrazione.

Il contenuto epico può essere espresso in una molteplicità di forme e generi. In particolare i materiali oggetto di studio in questa ricerca appartengono ai tre diversi generi in cui è diffusa la leggenda di *Dimdim: çirok*, racconto in prosa (presente in una variante), *stran*, canzone in ritmo misurato (presente in cinque varianti), *beyt*, termine con cui in Bahdinan ci si riferisce specificamente all'epica cantata (presente in dodici varianti).

Un altro enunciato di Zumthor [1984, 55] accoglie pienamente e aiuta a comprendere meglio anche il caso curdo giustificandone in parte la complessità:

I generi non hanno identità che all'interno del loro contesto culturale; i tratti individuati dall'analisi non diventano pertinenti che grazie a esso: si tratta dunque di un rapporto dialettico, che il più delle volte è rivelato dal vocabolario in uso nell'ambiente interessato, sia esso un'etnia considerata nel suo complesso, o una classe sociale, o un circolo di iniziati.

Il termine *beyt* può assumere, infatti, significati diversi a seconda dell'area dialettale e della comunità culturale di riferimento. Lo si trova impiegato in lingua farsi (*bayt*) e nel dialetto *guranî* del sud del Kurdistan, dove è associato anche al termine *bawere* (fede) [Merati 2016, 59] per indicare il distico tipico della poesia classica. Con il significato di 'verso' lo si trova anche in arabo. Presso gli *yezidi*²⁵ l'espressione *qewl û beyt* (poesie e inni) è utilizzata per indicare repertori religiosi [Chyet 2003].

25. Una delle più importanti comunità religiose del Kurdistan Centrale.

Il *beyt* è diffuso in tutta l'area *kurmanji* (Turchia, Iraq e Siria) e parzialmente in area *sorani* (nelle regioni curde iraniane corrispondenti alle località del Soran, Baban e Mokriyan). Altrove il genere dell'epica cantata assume forme completamente diverse, come ad esempio in Khorasan o in altre aree del Kurdistan iraniano [Hassanpour 1989; Merati 2016].

Nel Kurdistan centro-meridionale (Iraq settentrionale e Iran nord-occidentale) e in particolare nel Bahdinan il termine *beyt* significa canto epico, altrove in Kurdistan vengono utilizzati come sinonimi *destan*, *qewl* e *qiset* [Kaplan 2019]. Con esso ci si riferisce a un genere misto, che comprende parti narrate in prosa eseguite in alternanza a sezioni in versi cantati, rintracciabile in varie tradizioni e che può essere affiancato a quello che nella tradizione classica viene definito *prosimetro* [Reichl 1992-2019, 160; 2016]. Non esiste una forma fissa, possono trovarsi versioni interamente cantate o con sporadiche inserzioni in prosa, oppure versioni in cui sezioni prosastiche piuttosto ampie si alternano con regolarità a quelle cantate.

Le origini di questo genere narrativo sono incerte. Secondo alcuni esse risalgono all'epoca safavide [Merati 2016, p. 59] e si potrebbe contestualmente avanzare l'ipotesi che avesse un'iniziale affinità con il *naqqalî* caro a *shah* Isma'il, secondo altri l'origine è popolare e pertanto di difficile ricostruzione diacronica [Kaplan 2019; Nezan 2016].

Le caratteristiche del *beyt* lo rendono affine a quelli conosciuti in area turco-iranica come *dastan* (turco) o *dâstân* (farsi), termine usato in un'ampia area culturale per indicare in modo onnicomprensivo il concetto di poesia epica che localmente si differenzia in base a vari aspetti legati alla forma e al contenuto così come all'evento, agli attori coinvolti e al tipo di *performance* [Reichl 1992-2019, 173]; in area turca indica lunghi racconti epici di argomento eroico o amoroso inseriti nella famiglia dei *kirik ava* (canti brevi), ossia canti dal ritmo misurato e versi generalmente brevi [De Zorzi 2010, 170-71].

Sebbene in alcune aree i canti epici siano eseguiti con l'accompagnamento di uno strumento a corda, come ad esempio in Khorasan, in Armenia e Azerbaigian, nell'area curda sia che prenda nome di *beyt* o di *destan* questo tipo di canto epico prevede l'uso della sola voce, senza alcun accompagnamento strumentale, se non quello prodotto dalle mani o dalla percussione ritmica di piccoli oggetti [Celil 1967].

Gli argomenti sono vari, dall'amore tragico all'epopea eroica, dalla storia a temi religiosi alla biografia di personaggi importanti [Hassanpour 1989].

La struttura del *beyt* può essere considerata strofica in quanto si compone di sezioni liriche in versi rimati alternate, nella maggior parte dei casi, a

parti in prosa. Merati [2016, 59-60] ne fornisce questa descrizione:

Chaque interprétation du *bayt* commence par une introduction sans mélodie, puis le chanteur poursuit le récit avec une ou deux mélodies fixées selon le système des *dastgah* persans [...]. Normalement la durée de l'interprétation varie entre une et deux heures. Chaque *bayt* a une mélodie spéciale selon le chanteurs [...] Certaines sont en prose et d'autres en vers, mais la majorité est un mixte de deux. [...] Elles représentaient un moyen de divertissement convivial nocturne.

Chyet [1991] propone il concetto di *rhyme sequence*, alternativo a quello di *strofa*, che sarà oggetto di commento nel capitolo sesto.²⁴

Lo stile comprende la versificazione, organizzata in emistichi, e l'uso di melodie specifiche per ciascun cantore. La lunghezza di ciascun *beyt* può essere molto variabile e dipende da una molteplicità di fattori e dalle relazioni che tra essi si possono instaurare: l'occasione dell'esibizione e il contesto, il tipo di pubblico, l'abilità del cantore nell'eseguire una gran quantità di versi, e, non ultimo, il compenso che a quest'ultimo viene accordato.

Restando ancora nell'ambito dell'attribuzione e della definizione di genere, da un punto di vista esterno (*etic*), il *beyt* potrebbe essere equiparato alla *nenia* o alla cantillazione in ragione della sua connotazione litanica e ritmica, tuttavia, i curdi non considerano il *beyt* come un genere musicale, quanto piuttosto un tipo specifico di racconto. Ritmo e melodia servono a sostenere la memoria e a rendere incalzante il procedere delle sezioni in versi.

La conferma di questa esclusione *emica* del *beyt* dai generi musicali viene dall'atteggiamento tenuto dai cantori intervistati e registrati durante la ricerca sul campo. Alcuni di loro erano *hacî* (arabo *hajji*), avevano cioè ricevuto il titolo onorifico per aver portato a termine il pellegrinaggio sacro alla Mecca. Un *hacî* deve rispettare determinate regole di comportamento tra le quali è prevista l'astensione dalle feste, dal bere alcolici e dal canto. Un giovane cantore in particolare, Hacî Ş'aban, informato della mia intenzione di ascoltare il *Beyta Dimdim* ha riflettuto brevemente sull'opportunità di eseguirlo e ha infine acconsentito specificando che il *beyt* non si può propriamente definire un canto, né musica di intrattenimento come le canzoni da ballo [Ferdegini 2012].

All'interno del folklore curdo questa tipologia di narrazione, complessa e difficile da eseguire, soprattutto per la mole di versi consecutivi da intonare, gode di un particolare prestigio, ma allo stesso tempo, subisce il

24. Vedi p. 159.

progressivo e inesorabile allontanamento del pubblico, attirato da altre forme di intrattenimento legate all'incremento e alla diffusione delle nuove tecnologie di comunicazione [Hassanpour 1989]. A questa lunga e articolata narrazione orale sono infatti preferite forme più semplici, brevi e moderne, tipiche della musica *popular* e più vicine a modelli occidentali.

L'epica di *Dimdim* e la leggenda del Khan Manodoro possono presentarsi anche come canzone strofica (*stran*). In questo genere più breve e succinto rispetto al *beyt*, sono presenti uno o più versi ricorrenti che fungono da ritornello, pertanto la narrazione non si dipana in modo articolato e descrittivo, bensì viene accennata attraverso gli elementi narrativi salienti. Lo *stran*²⁵ è un genere fondamentale della musica curda, estremamente diffuso e molto praticato. Con questo termine, che ha sia funzione verbale (cantare), sia nominale (canzone), ci si riferisce al repertorio della canzone strofica e misurata, i cui testi possono presentare estrema varietà di contenuto, forma e organizzazione metrico-prosodica con una forte presenza di rime bacciate. *Stran* è il termine utilizzato per canzoni dal ritmo vivace, adatto alla danza (*stranên govendê*), eseguite in contesti festosi in cui il sentimento prevalentemente espresso è quello della gioia. All'opposto il termine *kilam* è utilizzato per repertori di canzoni in forma libera inerenti al dolore, alla nostalgia e al lamento [Amy de la Bretèque 2016, 23].

Di solito l'esecuzione di *stran* richiede un accompagnamento strumentale fornito dal cantore stesso (*stranbêj*), in base alle proprie abilità, o da altro musicista con uno strumento a corda. Tuttavia, soprattutto in mancanza dello strumento o in assenza dello strumentista il cantore può eseguire semplicemente la linea vocale senza accompagnamento.

Un'altra interessante modalità di esecuzione di *stran* fu documentata da Dieter Christensen [1961] nel Kurdistan turco verso la fine degli anni cinquanta. Analizzando i canti nuziali a due voci (*şeşbendi*), si sofferma in particolare sulla pratica della trasposizione della melodia alla quarta, quando nella responsione sono coinvolti gruppi di uomini e gruppi di donne, o anche singoli cantori di sesso opposto e trova giustificazione alla variazione di altezza con il fatto che per consuetudine gli uomini tendano a cantare in un registro acuto mentre le donne mantengono un'intonazione in registro medio. Le *performance* registrate in Bahdinan risultano conformi alla descrizione fornita dallo studioso tedesco [ivi,

25. In lingua curda il termine *stran* è un sostantivo di genere femminile. In questo caso ci si riferisce a esso come genere musicale, per questa ragione è preferito l'articolo maschile.

70-72, traduzione mia]:²⁶

Un fenomeno straordinario, di cui si può supporre l'esistenza anche nelle canzoni da ballo, nonostante ne manchi la testimonianza nel materiale fino ad ora raccolto, è la trasposizione alla quarta delle strofe cantate in alternanza ai cori maschili e cori femminili. Per l'origine di questo rapporto di trasposizione nell'esecuzione dei canti nuziali (o di danza), può essere considerato determinante il fatto che gli uomini cantino in una tessitura acuta in contrapposizione alle donne che mantengono un registro medio

Di questa modalità di esecuzione antifonale, che sembra assente dal panorama delle moderne rielaborazioni discografiche del folklore, si trova conferma nelle esecuzioni registrate sul campo. Da una esecutrice, Halala Barçi, si apprende che un tempo *strana Dimdim* (la canzone di *Dimdim*), non solo veniva eseguita frequentemente, ma era un brano molto usato durante le feste o i raduni nuziali, che nella tradizione curda sono cerimonie particolarmente sentite e articolate e durano variabilmente da tre giorni a oltre una settimana. Dice Halala, prima di invitarci a partecipare al suo canto [Ferdeghini 2012, traduzione mia]:

De'watî tu çendî jî dizanê dawêjê bo me bêje. De'watî jê ya 'ewilê me d'got me de'wat l'ber. Me d'got: "Haê Dimdim, haê Dimdim...". Ez dibêm tu vegêre, bila?

Questa canzone (nuziale), sai, alla fine la cantavamo. Questa canzone prima la cantavamo e insieme la ballavamo. Dicevamo "Hey Dimdim, hey Dimdim...". Io la canto e voi rispondete, va bene?

Da notare come l'uso del termine *de'wat*, con il quale si definiscono specificamente le canzoni e le danze nuziali, intersechi in modo apparentemente inscindibile la cerimonia alla pratica coreutico-musicale. Chyet, difatti, indica come primo significato 'cerimonia nuziale' [2003, 144] e lo collega ai sinonimi *cejin* 'celebrazione', 'festività' [ivi, 86] e a *dilan*, 'canzone per danza', 'danza accompagnata dal canto dei danzatori' o coreografia circolare da essi formata [ivi, 159]. Dà inoltre come secondo significato «dance, particularly folk dances performed at wedding celebrations and the like», usato come sinonimo di *govend*, termine generico con il quale si indica la danza tradizionale di gruppo [ivi, 221].

L'abitudine particolare di cantare e ballare *stran* di argomento epico, in occasione di matrimoni o anche feste di villaggio, sembra caduta in disuso.

26. «Eine bemerkenswerte Erscheinung, deren Vorkommen auch bei den Tanzliedern vermutet werden kann, wenngleich sie in dem bisher gesammelten Material fehlt, ist die Quarttransposition der Strophen beim alternierenden Singen von Männer- und Frauenchören. Als bestimmend für die Entstehung dieses Transpositionsverhältnisses kann u.a. die hohe Stimmlage der Männer beim Singen von Braut- (und Tanz-) Liedern angesehen werden, der eine mittlere Stimmlage der Frauen auch in nur von Frauen ausgeführten Gesängen gegenübersteht».

Attualmente ha diffusione limitata e la sua stessa sopravvivenza sembra essere seriamente compromessa. Non è trascurabile sotto questo aspetto l'effetto della tecnologia e il progressivo adattamento dei gusti musicali a sonorità più moderne, ai timbri elettrificati e ai volumi amplificati. Un altro fattore, profondamente diverso, ma non certo trascurabile, sono le guerre civili che hanno afflitto il paese, disperso la popolazione, creato ampie comunità di profughi e reso a volte impossibile la continuazione del *modus vivendi* tradizionale preesistente.

Cantori: interpreti e creatori di tradizione

Un altro dei concetti espressi da Zumthor [1983, 262-263] riguarda il fatto che «in tutte le pratiche di poesia orale, il ruolo dell'esecutore conta più di quello del compositore o dei compositori». Gli interpreti della tradizione orale e musicale curda, creatori ed esecutori del repertorio, sono individuati variamente in base alla tipologia di generi che maggiormente frequentano, nei quali si specializzano e per i quali vengono riconosciuti dalla comunità. L'accezione distintiva può dipendere quindi non solo dal ruolo generico (bardo, musicista, cantore), ma anche dal repertorio che l'esecutore propone abitualmente o si trova a eseguire durante una determinata circostanza, fatta eccezione per alcune categorie di musicisti professionisti o religiosi, come ad esempio la figura del *qewwal*, musicista e officiante del culto yezidico [Allison 2001]. A questo bisogna aggiungere anche la variazione lessicale data dalla frammentazione linguistica all'interno del territorio curdo, pertanto la nomenclatura varia non solo a seconda dei ruoli ma anche delle località di riferimento.

Le figure dei cantori professionali o semi-professionali presentano nella tradizione uno status sociale variabile a seconda della regione e anche del gruppo sociale di appartenenza [Çakir 2018, 200]. La figura del bardo già descritta dai primi curdologi [Lescot 1977; Scalbert-Yücel 2009] prende nome di *dengbêj* e ha nel contesto dell'arte orale una funzione e un ruolo estremamente rilevante. È un autore di poesia orale intonata, il cui argomento spazia dalla cronaca, alla storia popolare, alla politica con speciale riferimento ai moti insurrezionali indipendentistici e alle lotte di resistenza. È il miglior rappresentante della cultura tradizionale e «agente dell'elaborazione di una cultura nazionale» [Nezan 2016a] e oggi ha assunto connotazioni fortemente politicizzate, legate alla definizione culturale della minoranza curda, in particolar modo in Turchia nel cui contesto sono stati affrontati studi sulla figura e il ruolo sociale attuale del *dengbêj*, in particolare dalla studiosa di geografia politica ed esperta

di cultura curda Clémence Scalbert-Yücel [2009] e dalla già menzionata antropologa culturale Wendelmoet Hamelink [2016].

«The art of being a *dengbêj*» [Chyet 2003, 131] è indicata con il termine *dengbêji*. Con esso si intendono sia il repertorio che il particolare stile nel quale è eseguito. Letteralmente *deng* significa 'voce' e *bêj* 'cantare' o 'dire'. Il termine descrive quindi un tipo di arte performativa nella quale l'invenzione testuale viene messa in luce da una particolare struttura melodica.

Il *dengbêji*, l'arte di essere *dengbêj*, non conosce distinzione di genere, anzi le donne hanno un ruolo attivo e prolifico nella creazione e nella conservazione dei repertori tradizionali e, secondo alcuni, ne sono le prime e principali produttrici [Nezan 2016; Hamelink 2016; Amy de la Bretèque 2013; Allison 2001; Sharifi 2020].

Il termine è usato anche in senso più lato per indicare i cantori tradizionali a prescindere dallo stile usato e dal repertorio, sebbene esistano termini più specifici in relazione a questi parametri. Allison [2001, 68] distingue il *dengbêj*, il quale ha come unico mezzo la propria voce, dallo *stranbêj* che usa accompagnarsi con uno strumento a corda, solitamente un liuto a manico lungo (*saz*, *tembur*, o *bzik* nella versione amplificata) o ad arco (*kemeçe*, *kemençe*). Tuttavia altri studiosi notano come in alcune regioni curde, e con molta probabilità più diffusamente in epoche passate, il *dengbêj* accompagni tutti i generi del proprio repertorio, compresi i canti epici, con uno strumento [Çakir 2018, 200]. L'accompagnamento, quando presente, consiste in un sostegno armonico alla melodia realizzato come una sorta di bordone durante la strofa cantata e con passaggi virtuosistici alternati al canto.

Per gli interpreti di narrativa epica e di canzoni, dunque, la terminologia può differire a seconda degli specifici lessici locali in uso nelle varie aree del Kurdistan. In particolare, in area *kurmanji* si fa una prima classificazione dipendente dalle modalità esecutive dello specifico repertorio, *bi çirokî* (nel modo del racconto) e *bi stranî* (nel modo del canto) [Çakir 2018, 198]. L'esecutore è, nel primo caso, un *çirokbêj* (narratore di storie); nel secondo può essere uno *stranbêj*, o *stranwan* (cantore di canzoni), il quale canta accompagnandosi con uno strumento a corda, uno *şa'îr* o *lawikbêj* (cantore di lamenti). Nel Kurdistan turco i cantori sono chiamati *destanbêj* o anche *beytbêj* (cantore di epiche), poiché il termine *beyt*, che indica il genere specifico e quindi anche la forma e la modalità di esecuzione, si sovrappone a quello più generico di *destan* (epica), derivato dalla cultura persiana all'interno della quale assume ulteriori sfumature di significato a seconda degli ambiti di utilizzo (musica, poesia) e che fa riferimento principalmente al contenuto, ma non necessariamente

alla forma e alla pratica esecutiva. Anche il termine *dengbêj*, inteso come «reciter of romances and epics» [Chyet 2003], è talvolta utilizzato per riferirsi ai cantori di epiche [Nezan 2016c; Kaplan 2019] e in generale identificabile come poeta-cantore [Greve 2019].

Nel Kurdistan centro-settentrionale, nella regione di Hakkari e Siirt, si rintraccia invece il termine *mitirb* (anche *mitirp* o *motrib*) con specifico riferimento alla figura di cantori professionali che padroneggiano la tecnica strumentale e anche, secondo alcuni ricercatori, inventano e interpretano repertori di vari generi, quali *şer*, *dilok*, *stran* e narrative epiche [Turgut 2002]. Altrove, peraltro, lo stesso termine usato in maniera screditante [Çakir 2018] indica musicisti itineranti di origine nomade ingaggiati per animare feste e matrimoni con repertori popolari prevalentemente formati da canzoni e danze suonate con il tipico duo strumentale *zurnê û dahol*, di millenaria tradizione e vastissima diffusione geografica e culturale. La coppia strumentale è composta da una *zurnê* (*zurna*), strumento della famiglia degli oboi popolari terminante a campana, dal suono penetrante, diffusa dall'area turco-iranica all'Asia centrale, all'India, al Nordafrica, fino all'Europa sudorientale [Christensen 2001; De Zorzi 2010; Nezan 2016c]; e da un *dahol* (*dohol*, *davûl*), tamburo cilindrico bipelle suonato con una grossa bacchetta ricurva (*gorz*) tenuta nella mano destra per colpire con forza il centro del tamburo e un'altra più sottile (*tarke*), tenuta a sinistra, per colpire l'altra pelle sui tempi deboli e nelle coloriture [Merati 2016, 196]. È anch'esso diffuso nella vasta area centroasiatica e anatolica, fino alle coste greche e balcaniche [De Zorzi 2010, 178-179].

In area *sorani* il termine *murto* o *martab* è usato nell'accezione di musicista itinerante accanto ai sinonimi *çavaş* e *luti*, quest'ultimo carico di sfumature sematiche negative e denigratorie [Merati 2016, 165-166].

Izady [1992, 266] usa il termine *chargar* per indicare un esecutore di ballate epiche ed eroiche tra le quali figura anche *Dimdim*. Questo tipo di musicista è solito accompagnarsi con uno strumento a corda, in genere il *kemeçe*, una viella a tre corde molto diffusa nell'area orientale del Mediterraneo, oppure con il *tembur* (o *tanbur*), nome con il quale nel Kurdistan iraniano si indica il liuto a manico lungo che nelle varie taglie esistenti assume nomenclature specifiche (*divan*, *bâghlâme*, *jore*) e in lingua farsi è conosciuto come *dotar* [Merati 2016, 182-190]. In area turca questo stesso strumento è genericamente indicato con *saz* o *bağlama* [De Zorzi 2010, 175].

Merati sostiene che nel Khorasan tale ruolo sia assunto dai *bakhshi*, affini agli *asheq* di cultura e lingua turca o azera che si accompagnano al liuto per eseguire i canti amorosi o epici [Merati 2016], la cui tradizione si discosta molto da quella del Kurdistan centro-settentrionale

e in particolare del Bahdinan. L'epica di *Dimdim*, tuttavia, non risulta diffusa nel Kurdistan iraniano, fatta eccezione per la regione del Mukrî [Hassanpour 1989; Merati 2016].

In ogni modo, gli informatori intervistati in Bahdinan hanno unanimemente definito l'esecutore del *beyt* come *beytbêj* e con questo termine i cantori saranno designati da qui in avanti. Poiché l'epica di Emir Khan e della fortezza di Dimdim è stata rintracciata anche sotto altre forme, alcuni dei cantori potranno essere individuati specificamente come *stranbêj* e *çirokbêj* e difatti, tra i cantori intervistati durante la ricerca sul campo, tutti semi-professionisti, alcuni si autodefinivano *stranbêj*, uno soltanto, nonostante sia stato in grado di eseguire l'epica in forma di *beyt* ha preferito essere definito *çirokbêj*, la maggior parte degli altri si identificava nella figura del *dengbêj*.

Le abilità distintive di un poeta-cantore, che indubbiamente variano a seconda della specializzazione, devono comprendere secondo quanto riportato dai cantori stessi e da altri informatori, la qualità e la potenza vocale da un lato e la capacità mnemonica dall'altro.

Sonorità vocale, volume, pasta timbrica e capacità di emissione prolungata sono molto apprezzate dal pubblico e imprescindibili per la positiva valutazione di un cantore, così come anche la padronanza dell'intonazione e della tecnica vocale nell'esecuzione dei tipici virtuosismi. A questo proposito può servire citare un aneddoto accaduto in Bahdinan. Durante uno *şevbêrk* (serata con intrattenimento musicale) presso la residenza di campagna di uno *şêx* (*shaykh*, capo) della tribù Doskî a Duhok, ho potuto assistere a un duello canoro, pratica ora piuttosto in disuso ma un tempo molto diffusa, come ricorda anche Scalbert Yücel [2009] citando la definizione di Lescot [1977]. Seduti al capo di una lunga tavolata di ospiti, due esperti cantori, un giovane di una certa notorietà locale e un più anziano collega, si affrontavano tra una portata e l'altra sul tema della rivolta di Simkoyê Şikak (Simko Shikak). Questo noto e importante personaggio della storia curda fu un carismatico e intraprendente capo tribù (*axa*, *agha*) fautore e guida di varie insurrezioni nell'area di Urmia negli anni venti del Novecento. Le insurrezioni di Axa Simko, del quale esiste un suggestivo ritratto fotografico [Meiselas 1997], sono considerate i primi tentativi di stabilire un'indipendenza curda in Iran. Mentre alcuni uomini del pubblico intonavano una nota di bordone incoraggiando l'esibizione, il cantore più anziano intonava la sua strofa con voce delicata, agile nei passaggi virtuosistici e controllata nell'intonazione. Il giovane mantenendo una certa deferenza nei confronti del compagno, esibiva al suo turno la potenza della propria emissione vocale suscitando il sincero e sonoro apprezzamento nel pubblico. Dopo qualche avvicendamento nelle

strofe del canto, il più anziano faceva notare bonariamente al rivale che quel modo di cantare a lungo andare lo avrebbe fatto rimanere afono, suscitando l'ilarità del pubblico.

La memoria, categoria di valutazione fondamentale per l'espressione di giudizi di valore all'interno di tradizioni orali, gioca naturalmente un ruolo centrale: essa permette ai cantori di padroneggiare un repertorio personale a volte iperbolicamente quantificato in giorni interi di recitazione o di canto continuativo e fa di loro, come già osservato, i detentori e conservatori della tradizione.

Tuttavia è opportuno credere che i cantori si avvalgano della composizione estemporanea, facendo uso di tecniche di elaborazione formulare su schemi melodici fissi, come si cercherà di dimostrare con l'analisi testuale.

Nei centri urbani del Kurdistan iracheno, sempre più orientati verso la modernità e l'abbandono di costumi fortemente legati a un passato rurale, l'attività pubblica dei cantori tradizionali sembra essere sempre più confinata entro quei luoghi ed eventi collegati a manifestazioni folkloristiche o ad attività di intrattenimento a fini culturali e di promozione del turismo. A Duhok esistono centri culturali dedicati come la Gallery of Folklore o lo Yezidi Cultural Centre, in cui sono allestite esposizioni di oggetti storici e tradizionali. Le sale di questi centri culturali sono frequentate da appassionati e amatori della musica tradizionale, prevalentemente uomini, che si riuniscono per cantare e suonare insieme ognuno con il proprio strumento.

Le emittenti televisive locali producono programmi di intrattenimento culturale in cui *dengbêj* e musicisti sono regolarmente invitati a eseguire brani del folklore. In particolare, negli anni della mia ricerca sul campo, Duhok tv presentava programmi dal titolo *Mehvana kuç'ka* (Il salotto degli ospiti) o *Kuç'ka stirana* (Il salotto delle canzoni) in cui gli ospiti eseguivano dal vivo canzoni o altri repertori tradizionali. Nello studio era ricreata l'atmosfera della serata di intrattenimento (*şevbêrk*) nella scenografia di un *kuçik* (focolare), anche detto *ode* (sala degli ospiti), il tipico salotto curdo, con il pavimento ricoperto di tappeti e bassi cuscini con schienale appoggiati a terra intorno al perimetro. L'ospite, il conduttore Abdulaziz Khayat, conoscitore del repertorio tradizionale locale e *talent scout*, indicava come scopo principale della sua trasmissione la preservazione della memoria culturale tradizionale e l'istruzione delle giovani generazioni sulle proprie radici culturali.

Tutti i cantori curdi incontrati e registrati durante la ricerca in Bahdinan e quasi tutte le persone intervistate riguardo al folklore e alla tradizione curda erano a conoscenza per sommi capi, per sentito dire o anche

solo per il titolo e il nome del protagonista, dell'argomento dell'epica di Dimdim. Essa è infatti, come più volte sottolineato, generalmente considerata come l'espressione del valore curdo, nella battaglia e nella resistenza, e dell'unità delle tribù e del popolo nel fronteggiare un nemico comune. Gli informatori più giovani, nati tra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta, così come quelli appartenenti a comunità diverse (ad esempio cristiani-caldei, assiri o yezidi) hanno invece dimostrato di ignorare completamente l'esistenza di un simile canto e della stessa vicenda storica. Questo fatto ha confermato quanto osservato da Allison [2001], ovvero come all'interno della società curda ciascuna comunità particolare (religiosa, linguistica, locale) mantenga una propria specificità che trape-la dalla selezione dei contenuti di generi tradizionali comuni: il *Beyt di Dimdim* si rintraccia presso i curdi sunniti, ma non tra gli yezidi o i cristiani.

Le fonti e i materiali della ricerca

Durante la permanenza in Kurdistan non ci sono state occasioni di esecuzione spontanea in contesto del repertorio del *beyt* e in particolare del *Beyta Dimdim*. Le occasioni di festa collettiva privilegiavano l'esecuzione di repertori di danze (*govend*) o canzoni (*stran*). Tuttavia attraverso le interviste rilasciate dai cantori è stato possibile delineare un quadro di massima del loro personale impegno come semi-professionisti. La maggior parte di loro ha affermato che le occasioni per esibirsi, soprattutto nell'esecuzione dei repertori epici, più lunghi e impegnativi, erano sempre meno frequenti. Matrimoni, festività importanti come il *Newroz* o celebrazioni legate a figure religiose, rappresentavano ancora i momenti principali, ma la richiesta di eseguire un *beyt* era ormai piuttosto rara: per quasi tutti la mia era la prima dopo molti anni.

Tra i cantori incontrati, solo cinque sono stati in grado di recitare l'intera epica in forma di *beyt*, altri ne conoscevano solo frammenti, altri la conoscevano in forma di *stran*, altri ancora ne conoscevano esclusivamente il contenuto ma non erano in grado di eseguirla in alcuna forma.

Chi era in grado di padroneggiare un'esecuzione del *beyt* sosteneva di averlo appreso durante gli anni dell'infanzia e della giovinezza ascoltando cantori più esperti, generalmente membri della famiglia o parenti prossimi. All'epoca le occasioni per eseguire il repertorio di canti tradizionali erano offerte dalla vita di villaggio, mentre oggi, con la tendenza dei giovani ad abbandonare la vita rurale, questa modalità di trasmissione diretta è andata modificandosi in modo significativo: in particolare i

dispositivi tecnologici commerciali in circolazione hanno reso possibile registrare un'esecuzione per poi riprodurla un numero di volte sufficiente a memorizzarla.

La capacità di apprendere rapidamente i lunghi canti dalla viva voce di un esecutore era il principale e spesso unico canale di trasmissione di questo repertorio e la potenza delle facoltà mnemoniche per i cantori rimane un punto di vanto. L'importanza attribuita alla memoria è ulteriormente sottolineata dal fatto che durante le interviste semi-strutturate, rispondendo a domande come «ricorda a memoria i canti che conosce?» o «ha imparato a memoria il *beyt* di Dimdim?» i cantori hanno dichiarato di avere imparato il canto nell'esatto modo in cui lo ripetevano nonostante fosse passato tanto tempo dall'ultima esecuzione e di non inventare nulla al momento.

Tutti i cantori abitavano in villaggi di campagna a volte molto piccoli e isolati, dove la tradizione, per quanto sempre più erosa dalla scarsità delle occasioni e dai rapidi cambiamenti sociali, rimane patrimonio di chi la conserva e la fruisce in contesti e occasioni coerenti con le funzioni dei repertori. Al momento della registrazione la loro età variava dai trentasette agli ottantuno anni. In misura e condizioni diverse, tutti avevano vissuto la migrazione forzata durante gli anni delle guerre e delle persecuzioni, esperienze queste che hanno costituito materiale per la creazione di canti e poesie. In genere, infatti, gli argomenti delle loro composizioni vertevano sulla guerra e la condizione di miseria economica ed esistenziale che ne deriva. La perdita o l'allontanamento dalla propria zona di origine e dai propri cari, la fatica della battaglia, la sofferenza, la morte erano tutti temi affrontati dai *dengbêj* incontrati e che sono largamente comuni e diffusi nella produzione popolare curda [Hamelink 2016].

Questa modalità di espressione della tragedia storica, ma anche esistenziale, di un intero popolo per più di una generazione, condizione da alcuni definita *victimhood* [Marilungo 2019, 18] pone interessanti spunti di riflessione riguardo alla possibile funzione della creatività poetica come pratica di esorcismo della paura, della violenza, dell'ansia per il futuro, della perdita, del pericolo. Il dottor Nazar, un medico impegnato nell'assistenza alle vittime di mutilazioni da mine anti-uomo, ha affermato, durante una conversazione presso il centro di aiuto umanitario di Heevi Nazdar for Children, che uno dei disturbi più diffusamente osservati tra la popolazione, in modo particolare quella infantile, è l'afasia dei sentimenti positivi come la felicità, l'affetto, la speranza. Questa difficoltà o incapacità di manifestazione emotiva, ha la sua origine nel trauma della guerra, che con devastante e inequivalente violenza produce nei sopravvissuti sentimenti di ansia, terrore di sentirsi sottrarre le condizioni basilari dell'esistenza fisica e spirituale: serenità, sicurezza, affetti. La negazione

quasi totale di tali sentimenti, nel timore che possano essere nuovamente lacerati, è la reazione a questa condizione traumatica di fragilità provocata dal conflitto, dalla repressione violenta e dalle drammatiche eredità sociali che tali eventi hanno lasciato.²⁷ Eludere e soffocare l'emotività è un tentativo di auto-protezione che se esasperato sfocia in uno stato di profonda apatia e facilmente si trasforma in depressione.

Il folklore e la proliferazione di canti di argomento connesso con il coraggio e la sofferenza derivante dalla lotta e dalla battaglia potrebbe essere interpretato proprio come una reazione collettiva culturale e creativa a uno stato esistenziale al limite della sopportazione. Robert Brenneman [2005, 108], accademico americano esperto di culture mediorientali, nella sua dissertazione dottorale parla diffusamente di questa condizione attribuendole un ruolo critico e fondamentale nella costruzione dell'identità moderna del popolo curdo. Egli afferma che «oral narratives demonstrate resistance to dehumanizing forces», e inoltre la «sapienza indigena» (*indigenous knowledge*) e la pratica di condivisione dei repertori orali sono un forte elemento di *imprinting* culturale e di resistenza sociale, prima ancora che politica.

La politicizzazione dei prodotti culturali della tradizione rappresenta un ulteriore stadio nella coscienza collettiva di reazione e resistenza al soprasso, sebbene questo fenomeno non si sia verificato in modo omogeneo in tutto il Kurdistan, ma in misura notevolmente maggiore in Turchia, sotto l'egida del PKK [Aksoy 2006].

Alcune preesistenti audioregistrazioni dell'epica di *Dimdim*, le registrazioni dei canti prodotti dagli informatori incontrati sul campo, le loro testualizzazioni e trascrizioni musicali e tutti i testi collazionati da pubblicazioni precedenti costituiscono i materiali utilizzati per le analisi confluite nella seconda parte di questo lavoro.²⁸

Le trascrizioni verbali di ciascuna versione sono servite per l'analisi stilistica, narratologica, morfologica e della *texture* attraverso l'applicazione della OFT; mentre le audioregistrazioni hanno fornito il materiale per l'analisi musicale e ritmico-prosodica del *beyt* e dello *stran*.

27. Nel Kurdistan iracheno, in modo particolare al confine con la Turchia e l'Iran, sono state disseminate circa venti milioni di mine anti-uomo. Molte aree rurali, preziose per le abitudini ricreative della popolazione locale, sono delimitate da filo spinato e segnaletica di allerta. Tuttavia gli ordigni inesplosi sono causa non infrequente di gravi incidenti. Questo lascito si deve aggiungere al forte trauma generato nella popolazione dall'uso delle armi chimiche perpetrato negli anni ottanta dal regime Ba'th e dalla repressione violenta degli anni novanta.

28. Vedi p. 97.

BAHDINAN 2009

I materiali raccolti sul campo sono confluiti nella raccolta denominata **BAHDINAN 2009**. Ne fanno parte cinque versioni in forma di *beyt* e due in forma di canzone strofica (*stran*).

Di seguito è riportata la descrizione di ciascuna versione, contraddistinta dalla sigla con la quale sarà individuata nel testo da qui in poi,²⁹ accompagnata da brevi cenni biografici sui cantori che la hanno eseguita.

[I.A.] – Versione in forma di *beyt* registrata dalla voce di Ibrahim Awa a Derelok nel distretto di Amediya.

Ibrahim era un anziano e gioviale *ex-peşmerga*, nato nel 1928, orgoglioso della propria esperienza come combattente e *dengbêj*. Aveva dovuto abbandonare il suo paese natale, Derelok, a causa della guerra. Arruolato tra i combattenti per la libertà all'età di undici anni, era entrato nella guardia di Mullah Mustafa Barzanî per il quale ha combattuto sui monti Galala.

A seguito delle persecuzioni era fuggito con la famiglia in Iran, dove è nato uno dei suoi figli, per poi emigrare in Turchia, dove è nato un altro figlio. La vita dura dei campi profughi, peggiore di quella dei villaggi rurali, lo aveva infine indotto a rientrare in Iraq. Negli anni novanta si è nuovamente stabilito a Derelok.

Nei quarantasette anni vissuti come *peşmerga* ha coltivato l'arte del *dengbêjî*. Ha composto molti *siyasî* (canti politici) affrontando specialmente i temi della guerra e della condizione sociale e politica dei curdi esibendosi, a partire dal 1945, per i matrimoni e le feste.

Lo Stato non gli riconosceva che una piccola pensione come reduce e partigiano e l'attività di cantore era molto ridotta anche a causa dell'età piuttosto avanzata.

Per lui era importante ricordare la storia e le battaglie del suo popolo e considerava le canzoni un mezzo importante ed efficace per farlo. Si rammaricava del fatto che i giovani non ascoltino e non manifestino più il desiderio di imparare l'arte del canto tradizionale e preferiscano, o siano costretti dalle condizioni economiche precarie, ad allontanarsi dai villaggi per cercare lavoro e migliori condizioni di vita nelle città.

[F.B.] – Versione in forma di *beyt* registrata dalla voce di Fahmi presso il villaggio di Balawa nel distretto di Amadiya.

Nato nel 1943, dal 1961 al 1975 ha combattuto come *peşmerga* contro il

regime di Saddam Hussein per entrambi i partiti curdi PUK e PDK. Nel 1985, durante le campagne di repressione la sua casa fu bruciata e per questo decise di lasciare il Paese. È stato esule in Iran dal 1988 al 1993, anno in cui è tornato a stabilirsi nel suo villaggio, Balawa. Aveva allora una piccola pensione che non gli bastava per mantenere la famiglia, costringendolo ad arrangiarsi lavorando la terra, allevando qualche animale e saltuariamente esibendosi come cantore o accogliendo qualche allievo. Il lavoro di cantore tuttavia non gli garantiva un grande guadagno. Causava piuttosto il disappunto della giovane moglie, infastidita dalla sua abitudine di ricevere allievi e ascoltatori ed esibirsi per loro gratuitamente o quasi. Alcuni aspiranti cantori, infatti andavano a imparare da lui il repertorio che comprende *beyt*, canzoni per i matrimoni, racconti. I giovani, diceva Fahmi, non hanno più la pazienza di ascoltare a lungo e quindi registrano oppure scrivono i testi che lui canta. Era convinto che fosse importante tramandare la tradizione perché è parte della storia curda, mentre le canzoni odierne privilegiano argomenti romantici. Fahmi, pochi anni dopo il nostro incontro, è stato ospite presso una locale emittente televisiva per la quale ha eseguito il *Beyta Dimdim*. Di questa esibizione è disponibile un breve estratto *on line* nel quale si possono riscontrare notevoli somiglianze e interessanti differenze con quanto fu realizzato allora.

[H.S.] – Versione in forma di *beyt* registrata dalla voce di Hacî Ş'aban nel villaggio di Batifa, distretto di Zakho.

Hacî Ş'aban era il più giovane tra i cantori incontrati. Nato nel 1972 viveva e lavorava nel suo villaggio sia come impiegato in un ufficio locale sia come contadino. Ş'aban aveva imparato l'arte del canto e il repertorio dal padre e si esibiva anche durante le feste e i matrimoni. A seguito del pellegrinaggio alla Mecca, compiuto nel 2003, doveva osservare un periodo di astinenza da attività considerate *haram*, impure, tra le quali figurava il canto per le feste e le danze. Quando avvenne il nostro incontro questo periodo di astinenza era ancora in corso e lui non aveva più eseguito il *beyt* da allora.

[B.B.] – Versione in forma di *beyt* registrata dalla voce di Hacî Benjamin Barkhouli.

Nato nel 1929 nel villaggio di Bilajan nel distretto di Zakho, aveva combattuto con Mustafa Barzanî nella resistenza sui monti di Galala. Si esibiva in forma non professionale in occasioni conviviali di festa. Dopo il pellegrinaggio aveva smesso di cantare, ma conosceva e recitava molti racconti (*çirok*) e per questo si definiva *çirokbêj*.

29. Per un elenco e una identificazione completa dei cantori citati con sigle nel testo si rinvia all'Indice delle Fonti a p. XXI.

[H.A.] – Versione in forma di *beyt* registrata dalla voce di Hacî Ahmed Abdullah, nel villaggio di Bendha/Bandi nel distretto di Duhok.

Hacî Ahmed al momento della registrazione viveva nel nuovo villaggio in una casa che lui stesso aveva costruito, assieme alle due mogli e ai suoi numerosi figli. L'antico insediamento, dove era nato nel 1941, era andato distrutto durante una guerra e per questo era dovuto fuggire nel 1961 per combattere come *peşmerga* fino alla metà degli anni settanta. È stato profugo in Turchia ed è ritornato in Iraq negli anni novanta. Lavorava come fattore.

Una versione eseguita successivamente da Hacî Ahmed è stata registrata e trascritta da Ebdulwahid Ebdulqadir Hemdi nel 2010 e poi pubblicata in forma testuale [Nêrweyî 2019]. Questa seconda versione presenta notevoli somiglianze con quella di Bahdinan 2009, purtroppo però nel volume sono completamente assenti riferimenti o esempi musicali per poter valutare anche una comparazione sonora o almeno melodica. Il confronto testuale potrà essere oggetto di un'analisi specifica non attuabile in questa sede.

[I.A.st.] – Versione in forma di *stran* (canzone) eseguita da Ibrahim Awa e Muhammed Raşid.

Raşid, nato negli anni sessanta, ha combattuto nella resistenza fin da bambino, ma non riceve per questo nessun sussidio da parte dello Stato. All'epoca della registrazione esercitava la professione di guardiano e nel tempo libero frequentava i centri culturali, dove si intratteneva con altri appassionati del folklore cantando e recitando poesie da lui stesso composte e per cui si definiva un *helbestvan* (poeta). Gli argomenti di cui tratta sono la guerra, la politica e i diritti dei curdi.

[H.B.st.] – Versione in forma di *stran* eseguita da Halala Barçî in compagnia di Muhammed Raşid e registrata presso il villaggio di residenza di Halala, Gundê Barçê nel distretto di Amadiya.

Nata nel 1930, già da bambina seguiva il padre che cantava ai matrimoni e da lui ha imparato il repertorio ascoltando e memorizzando. Sia il padre che il marito erano poeti-cantori ed essa stessa aveva composto poesie e canti per i quali ha ricevuto premi e riconoscimenti ufficiali, le cui testimonianze erano esposte ai muri e sui mobili della stanza. Nel villaggio di Barçê, dove viveva, era tenuta in grande considerazione. All'età di circa ottant'anni cercava di insegnare al suo unico nipote adolescente qualcuna delle canzoni del suo repertorio, del quale andava molto fiera, senza tuttavia ottenere grande successo dato che il ragazzo dimostrava più interesse verso il proprio gruppo musicale.

Halala conosceva molti vecchi canti e praticava tutti i generi, pur avendo una predilezione per la canzone politica. Assieme al marito e a due dei suoi figli, morti in battaglia, aveva combattuto come *peşmerga* e come molte donne si occupava anche della cucina nei campi partigiani.

ANTOLOGIA DI CELİL

Fondamentale per la raccolta dei testi è stata la monografia di Ordixane Celil [1967], utilizzata, per la redazione della tesi di dottorato, nella traduzione dalla lingua russa curata per l'occasione dal linguista, traduttore ed esperto di cultura e società russa Piero Sinatti, mentre per la presente pubblicazione si è fatto riferimento anche alla più recente traduzione in lingua turca [2019].

Come detto in precedenza, nella monografia è presente un'antologia di sei versioni dell'epopea di *Dimdim*. Dal testo si ricavano brevi informazioni circa il raccoglitore, il luogo della raccolta e la biografia dell'esecutore. È da considerare il fatto che non tutti i raccoglitori abbiano trascritto i testi fedelmente quanto piuttosto, perseguendo un intento documentale e informativo, con i mezzi del folklorismo in una prospettiva etnocentrica e spesso dagli espliciti intenti nazionalistici, li abbiano edulcorati, riadattati e normalizzati. La pratica, non inconsueta nell'etnologia di fine diciannovesimo, inizio ventesimo secolo, di normalizzare gli oggetti della tradizione orale prodotti da culture orali aveva lo scopo di omologare linguisticamente, grammaticalmente e anche metricamente i testi orali a testi letterari in base a una certa impostazione scientifica etnocentrica che tendeva a non considerare il testo orale di pari dignità rispetto a uno scritto. Non avendo adeguate informazioni a tal proposito, riguardo ai testi collazionati da Celil non è possibile prendere una posizione definitiva, tuttavia è opportuno mantenere il beneficio del dubbio sulla reale aderenza dei testi riportati a quelli che effettivamente furono eseguiti dai cantori.

Anche in questo caso a ciascuna versione è anteposta la sigla con la quale verrà indicata da qui in poi.

[A.J.] – Versione in forma di racconto prosastico (*çirok*) raccolta da Alexander Jaba e pubblicata per la prima volta a San Pietroburgo nel 1860, in *Recueil de notices et récits kourdes en langue kourmandji, servant à la connaissance de la langue, de la littérature et des tribus du Kourdistan: textes kourdes, réunis, publiés, traduits et annotés* [Jaba 1860]. Fu eseguita da un uomo originario di Bayazit, in Turchia, del quale non è specificato il nome. Questa è la versione più antica di cui sia stata pubblicata una trascrizione testuale.

In questa versione la vicenda dell'assedio alla fortezza di Dimdim viene collocata durante l'epoca di *shah* Isma'il, di due generazioni precedente a quella di *shah* 'Abbas il Grande, e la paternità della leggenda è attribuita al poeta Molla Bati Mim Khei. Per le considerazioni avanzate in precedenza questo particolare è interessante perché testimonierebbe la circolazione in ambito popolare e in varie forme della leggenda resa in forma poetica da Faqî Tayran. Il contenuto è molto scarno, ma vi compaiono alcuni elementi tematici che ricorrono anche in altre versioni, come ad esempio la drammatica scelta delle donne curde di bere il veleno al momento della disfatta, la figura della madre, la distruzione della fortezza causata dall'incendio volontario del deposito delle polveri. Gran parte delle espressioni utilizzate, invece, non ricorre in altre versioni.

[E.P.] – Versione in forma di *beyt*, eseguita dal cantore Ravi a Elkosh nel Bahdinan e raccolta trascritta e pubblicata da Eugen Prym e Albert Socin nel 1890 a San Pietroburgo, nel volume *Kurdische Sammlungen, Erzählungen und Lieder in den Dialekten des Tūr 'Abdin* [Prym e Socin 1887-1890]; non presenta parti prosastiche, pertanto doveva essere completamente cantata, oppure potrebbe avere subito un riadattamento da parte dei curatori. Infatti sia nel contenuto che nell'articolazione del testo verbale compaiono corrispondenze notevoli con le versioni più recentemente raccolte.

[O.M.] e [O.M.] – Versione in forma di *çirok* (racconto) e versione in forma di *beyt* raccolte e pubblicate da Oskar Mann in *Die Mundart der Mukri-Kurden*, edito in due volumi tra il 1906 e il 1909 a Berlino [Mann 1906-1909]. Entrambe le versioni sono in dialetto *mukri* che fa parte del gruppo del *kurmanji* del sud, detto anche *sorani*. La regione del Mukri, che prende il nome dalla più popolosa tribù che la abitava, si trova infatti nel Kurdistan centro-meridionale al confine tra gli attuali Iraq e Iran.

La versione in forma di breve racconto fu recitata dal segretario personale di Mann, Mizra Javad. La versione in forma di *beyt* fu registrata in Iran, a Sâvojbolâg, oggi Mahabad, dal cantore Rahmani Bekir. In quest'ultima versione, nella quale pur compaiono molti dei temi comuni, non si sono individuate analogie nella composizione dei versi in relazione alle altre varianti. La non corrispondenza testuale con le versioni di BAHDINAN 2009 è con molta probabilità dovuta alla differenza di dialetto e non è infondato supporre che anche dal punto di vista melodico la versione in questione potesse discostarsi molto da quelle del Bahdinan.

[Q.K.] – Versione in forma di *beyt* eseguita dal contadino Aloyè Silo Jalalî, raccolta nel 1939 a Tiseli nella Repubblica Sovietica della Georgia dal

filologo linguista e curdologo Qanate Kurdo e pubblicata in *Kurdskie epitcheskje pesniskazy (Antologia di epiche curde)*, edito a Mosca nel 1962 [Celil 2019, 279]. In questa lunga variante in forma di *beyt* si nota la presenza di alcuni versi isolati che possono essere intesi come formule. Non vi è traccia, però, di sequenze più lunghe, passaggi di almeno un paio di versi uguali o simili in altre versioni.

[O.C.] – Versione in forma di *beyt*, pubblicata allora per la prima volta, è quella di Selim Isa Mizouri, registrata nel villaggio di Pendro nella regione di Barzan, in Iraq, e scelta tra la ventina raccolte da Celil tra il 1957 e il 1958. Questo corposo *beyt* in dialetto *bahdinî* presenta notevoli affinità sia nei contenuti che nei singoli versi o passaggi di tre, quattro o cinque versi adiacenti, con le versioni della raccolta BAHDINAN 2009.

Altre versioni

Nel testo di Celil vengono citate, ma non inserite nell'antologia, due ulteriori versioni pubblicate dal linguista e folklorista curdo armeno Hacıyê Cindî. Entrambe raccolte nel distretto di Talin, nella allora Repubblica Sovietica dell'Armenia: la prima eseguita dal cantore Bekire Acem nel villaggio di Kalashbek nel 1932 [Cindî 1936, 567-578]; la seconda registrata dalla voce di una donna, Esmâ Memet, nel *kolchoz* di Sabunchi nel 1931 recante il titolo *Dimdim Xanê K'orda (Dimdim il khan dei curdi)* [Cindî 1957, 106-125]. Entrambi i testi sono stati pubblicati in cirillico.

Da *Zargotina Kurda (Folklore curdo)*, una delle numerose raccolte realizzate dai fratelli Celil, in questo caso pubblicata a Mosca nel 1978 e curata dallo stesso Ordixanê e dal fratello Cêlilê [Celil e Celil 1978], sono tratte due altre versioni testuali.

[K.M.] – Versione in forma di *beyt* registrata nel secondo *sovchoz* (distretto ortofrutticolo) di Vrevskij vicino a Taskent, nel 1958.

È intitolata *Beyt'a Xane Kurda (Il beyt del Khan curdo)* e fu eseguita dal *dengbêj* Karim Malko, nato nel 1906 nel villaggio di Barzan, distretto iracheno di Ahmed-Barzanî. Il cantore era emigrato nella Repubblica Sovietica dell'Uzbekistan dopo aver partecipato al movimento di liberazione curdo, culminato con la fondazione nel 1946, e la destituzione nello stesso anno, della Repubblica curda di Mahabad, in Iran. Malko aveva imparato il *beyt* dal proprio zio Sayd. Celil riporta che il cantore «eseguiva con grande entusiasmo i brani che si riferivano alle azioni di guerra» [Celil 1967-2019, 42], cantilenando anche le parti che usualmente, secondo l'autore, erano destinate alla prosa.

L'autore non inserisce nel suo saggio uno schema generale della suddivisione tra parti in prosa e versi cantati delle versioni da lui raccolte, né specifica a quali temi esse corrispondano. Si può supporre che nel *corpus* di varianti da lui raccolto, le sezioni di canto e prosa fossero simili. Un'ulteriore informazione offerta dall'autore riguarda la novità rappresentata dall'introduzione di alcuni temi presenti nella versione di Malko e in nessuna delle altre varianti a lui note, che definisce 'episodi', citando in proposito l'«episodio del Leone». È significativo che questa versione sia, invece, estremamente simile nei temi e nella versificazione a quelle di BAHDINAN 2009, e che proprio il tema 'del Leone', classificato insieme agli altri nel capitolo quinto (TEMA 1.2.1),⁵⁰ accomuni questo insieme di varianti. Non è un fatto trascurabile, evidentemente, che il cantore provenisse dalla regione del Barzan.

[S.1.] – La seconda versione contenuta in *Zargotina kurda* e intitolata *Beyt'a Xanê Lepzêrîn (Il beyt di Khan Manodoro)*, anch'essa registrata da Celil, nel medesimo anno e nello stesso *sovchoz* di Vrevskij, fu eseguita dal cantore Seyd Ismail Wirwanî, nato nel 1918 nel villaggio di Wirwan nel distretto curdo iracheno di Aqra, nel Bahdinan. Anche Seyd Ismail aveva partecipato al movimento di liberazione curda tra il 1943 e il 1946. Questa versione, seppure abbia temi simili a quelli delle versioni di BAHDINAN 2009, non presenta molti versi in comune neppure con la versione di Malko.

Le ricerche di audioregistrazioni presso archivi sonori specialistici hanno permesso di recuperare alcune versioni che hanno avuto un discreto ruolo nel procedimento di analisi comparativa.

[A.D.1] – Versione in forma di *beyt* in dialetto *bahdini* registrata su audiocassetta e conservata presso la biblioteca dell'Istituto di Iranistica dell'Università di Göttingen, in Germania. Sull'etichetta scritta a mano è riportato "Dimdim Ph. [Philip Kreyenbroek] bought Duhok 1992". Vi si ascolta un *beyt* della durata di circa due ore. Il cantore è un uomo adulto, che parla il dialetto *bahdini*. Verosimilmente la registrazione è stata effettuata a Duhok, ma sull'autore e sul periodo della registrazione, così come sul cantore, non è stato possibile recuperare alcuna informazione. Inoltre la registrazione è molto deteriorata.

Tale versione presenta una notevolissima somiglianza con la versione [H.S.] della raccolta BAHDINAN 2009. Le parti in prosa sono recitate con

una parlata svelta e monotona, proprio come in [H.S.], mentre gli interventi in versi cantati sono per la maggior parte identici a [H.S.] sia per la melodia utilizzata sia per i versi. Le discrepanze maggiori tra [A.D.1] e [H.S.] si riscontrano nella parte finale del racconto, e cioè da dopo il v. 415 di [H.S.]. Da qui in poi le versioni si discostano ma solo in parte, perché la melodia e alcune sequenze di versi rimangono comuni.

Escludendo che il cantore possa essere lo stesso, e per questioni anagrafiche e per la diversità del timbro vocale, si può supporre che [A.D.1] sia una versione di riferimento per [H.S.]. Il cantore, durante l'intervista, ha affermato di avere imparato il *beyt* dal padre e ascoltando altri cantori durante le feste. Non è da escludere che [H.S.] fosse personalmente in contatto con il cantore in [A.D.1] ed abbia imparato da lui la sua versione del *beyt*.

È anche plausibile, però, che una registrazione di [A.D.1] su supporto magnetico circolasse già dagli anni novanta, e che, entratone in possesso, [H.S.] ne abbia memorizzato lunghe sequenze.

La seconda versione, anch'essa in audiocassetta, è denominata "Dimdim 1 (J[oÿce]. Blau ?)". Ciò suggerisce che sia stata registrata, o duplicata, dalla studiosa francese, ma non è specificato né dove né quando. Il dialetto non è *kurmanji*, tuttavia le cattive condizioni del nastro rendevano difficile, se non impossibile, la comprensione del testo. Il canto è continuo e non ci sono interruzioni in prosa. La melodia si discosta notevolmente dallo stile di quelle delle registrazioni di BAHDINAN 2009. Questa versione, a causa della difficoltà di trascrizione non è stata considerata nell'analisi.

[KH1] [KH2] [KH3] – Versioni in forma di *stran* provenienti dall'archivio sonoro del *Kurdish Heritage Institute* di Suleymaniya, in Iraq ed eseguite in una forma ridotta esemplificativa di stili regionali come riportato dalle descrizioni sul supporto audio dal cantore Salih Heydo, del quale non si hanno informazioni biografiche. Le tre versioni si riferiscono rispettivamente allo stile del Bahdinan, allo stile della minoranza yezidica del distretto di Şengal (Shengal, Iraq), allo stile della regione della Jazirah (Siria).

30. Vedi p. 147.

III

Storia e leggenda dell'assedio persiano alla fortezza curda di Dimdim

Contesto storico tra sedicesimo e diciassettesimo secolo

All'estremo confine della 'terra dei curdi', nella regione iraniana dell'Azerbaigian occidentale, dove le cime brulle dello Zagros circondano la città e le acque rosa del lago di Urmia, nei pressi del villaggio di Balanej pochi chilometri a sud della città, si trovano le antiche rovine della fortezza di Dimdim [Hassanpour 1995].

All'inizio del diciassettesimo secolo, epoca degli eventi raccontati in *Beyta Dimdim*, il Kurdistan era già da più di un secolo conteso tra l'impero ottomano (1299-1922) e l'impero persiano retto dalla dinastia safavide (1501-1736) e si avviava ormai verso una progressiva decadenza. Attraversato dalla via della seta, aveva conosciuto nel tardo medioevo e fino al Cinquecento un'economia fiorente, stimolata dal commercio in transito: le vie di comunicazione, le stazioni di posta, le strutture di ospitalità, così come le attività di amministrazione del denaro e di gestione degli scambi avevano prodotto una vivace economia generando, al contempo, una domanda di manufatti e di prodotti dell'artigianato locale, tra i quali, in particolare, i tessuti e i tappeti.

È in un tale contesto che i contatti con le idee provenienti dall'Europa o dall'India avevano consentito lo sviluppo di una classe istruita di burocrati e l'emergere dei primi esempi di letteratura 'nazionale', tra i quali, come riferito nel primo capitolo, spicca l'opera di Ehmedê Xanî, che visse e operò a cavallo tra diciassettesimo e diciottesimo secolo ed è considerato tra i capostipiti della letteratura curda scritta nonché il primo intellettuale a formulare l'idea di una possibile indipendenza curda [Blau 1996, 53; Marilungo 2019, 13 (nota)]; così come la fioritura dei commerci aveva implicato il mantenimento di stabilità e di controllo dell'ordine sociale: elementi questi che si posero poi a significativo presupposto per lo sviluppo delle arti e della cultura.

Si deve allo *Sharafnâma* la rara quanto preziosa e interessante testimonianza scritta della vitalità culturale e sociale delle maggiori dinastie curde e dei principati rimasti in vita fino alla metà del diciannovesimo secolo.

Fu redatta da Sharaf al-Din Khan, autorevole esponente della tribù di Bitlisi, radicata nella omonima provincia anatolica presso il lago di Van, il quale fu educato presso la corte safavide, guadagnando la fiducia di *shah* Tahmasp che lo nominò emiro. Sharaf Khan si schierò successivamente con il sultano che gli concesse il principato di Bitlis, nel 1578. La sua formazione e la sua posizione di prestigio gli permisero di compilare quella che è considerata la più importante opera storiografica curda dell'epoca medievale e moderna [Glassen 1989]. Al suo interno sono enumerate le vicende che nel corso dei secoli fino al 1597, anno nel quale il resoconto si interrompe, hanno caratterizzato la vita sociale e politica delle tribù curde e tra esse trova spazio anche quella della tribù dei Baradost, cui appartiene anche il protagonista del *Beyta Dimdim*.

I territori del conteso confine tra impero ottomano e persiano tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo si estendevano tra l'Armenia, l'odierno Azerbaigian e le regioni dell'Azerbaigian iraniano, i territori iracheni e siriani della Mesopotamia e l'Anatolia orientale, oggi parte della Turchia. Gli *amir* (principi) curdi che abitavano questi territori, si erano moltiplicati nel corso del sedicesimo secolo e miravano principalmente a stabilire e consolidare il proprio potere locale contro altri gruppi tribali e a mantenere una certa autonomia rispetto agli stati centrali. La litigiosità e il desiderio di supremazia dei *khan* (capi tribali), che prevalevano rispetto al pur presente senso di appartenenza alla medesima comunità culturale, finirono col rappresentare un ostacolo significativo alla formazione di un'entità sociale e politica curda unitaria e più coesa, in grado di opporsi efficacemente agli imperi circostanti. Fu per questo motivo che il territorio rimase disunito e instabile.

L'impero persiano e in misura maggiore quello ottomano sfruttavano la bellicosità delle tribù per tenere sotto controllo militare i confini e per innescare rivolte e sollevazioni nei territori nemici. Di fatto però, l'autorità degli imperi sul Kurdistan rimase a lungo nominale. La natura difficile e la dislocazione remota del territorio, decentrato rispetto ai gangli del governo imperiale, rendevano blando se non assente il controllo sui capi curdi che frequentemente si spostavano da un'orbita di potere all'altra [Galletti 2004].

Per poter inquadrare storicamente in modo più ampio e circostanziato l'evento centrale del *Beyta Dimdim*, ovvero la ribellione del Khan Baradost, è appropriato risalire all'anno 1514, quando impero ottomano e persiano si fronteggiarono nella battaglia di Chaldiran, non a caso considerata una pietra miliare sia nella storia dei rapporti ottomano-persiani sia in quella tardomedievale del Kurdistan [Bajalan 2020; Özgüdenli 2006; Galletti 2004]. Fu verso la fine del Quattrocento che si affermò il dominio del giovane

Isma'il, sesto erede della dinastia safavide. La dinastia safavide era stata fondata ad Ardabil, in Azerbaigian, da Shaykh Ishaq Safi ad-Din (1252-1334) come *tariqa* sufi (confraternita mistica) di lingua turco-azera alla fine del tredicesimo secolo. Nei due secoli successivi si era affermata nell'area iranica, diffondendo la dottrina dello sciismo duodecimano e conquistando vasti territori. Nel 1494, il giovanissimo Isma'il si era imposto a capo della dinastia, dopo che il nonno Junayd, carismatico leader che riorganizzò militarmente la *tariqa* e il padre Haydar erano stati uccisi nelle battaglie per la conquista dei territori caucasici a nord dell'Azerbaigian. Isma'il iniziò una serie di campagne espansionistiche a ovest e a est del medio oriente iranico facendo affidamento sulla consolidata fedeltà delle tribù turcomanne *qizilbaş* che avevano affiancato la dinastia nell'ascesa al potere. Nella cronaca dei suoi viaggi in Oriente, Alessandro De Bianchi, esule viaggiatore del Risorgimento italiano, ne lascia questa pittoresca descrizione [2005, 133]:

I Turchi appellano i Persiani coll'epiteto di kizil-basc, ingiuriosa espressione che significa testa rossa, da *kizil* rosso e da *basc* testa, in conseguenza d'un berretto rosso da loro adottato sul principio del secolo xv dell'era volgare, sotto Sciàk-Ismayl, allorché abiurarono alcuni dogmi religiosi professati dagli altri Mussulmani, dando luogo così a uno scisma.

‘Teste rosse’ era, dunque, l'appellativo irriverente e denigratorio con cui gli ottomani si riferivano alle tribù nomadi turcomanne dell'Azerbaigian seguaci della dottrina safavide. Essi si radevano la testa e la barba, lasciando crescere un unico ciuffo di capelli e dei baffi lunghissimi; indossavano anche un caratteristico copricapo color cremisi a dodici spicchi «a guisa di popone», ancora nell'espressione di De Bianchi, simbolo dello sciismo duodecimano.

All'epoca di *shah* Isma'il i *qizilbaş* rappresentavano il cuore della nobiltà safavide e potevano considerarsi «vero e proprio movimento» [Bernardini 2003, 300] politico-religioso, nell'ottica di quella unione tra potere spirituale e temporale che la propaganda safavide stava costruendo dai tempi della sua fondazione.

Nella primavera dell'anno 1500, questi fedeli seguaci dello *shah* misero insieme un'armata di settemila soldati sotto la sua bandiera [Bernardini 2003, 302]. Da Ardabil, culla del potere feudale safavide, Isma'il raggiunse Erzincan in Anatolia orientale e conquistò i territori caucasici tra Armenia e Georgia oltre il fiume Kura: impresa, questa, non riuscita ai suoi predecessori. Si spinse poi verso Tabriz dove nel 1501 venne proclamato *shahin-sha-i* (re dei re) e lo sciismo duodecimano fu imposto come religione ufficiale dell'impero.

Conquistati i territori, Isma'il si servì anche della forza della persuasione dell'arte per diffondere lo sciismo tra le popolazioni sottomesse. Riuscì, infatti, a pacificare le opposizioni politico-religiose anche attraverso una accorta propaganda didattica [Bernardini 2003, 303] che si affiancava, tuttavia, alla conversione forzata dei sunniti iranici [Grunenbaum 1972, 162]. Tra le forme di proselitismo e promozione culturale che in varia misura si rivolgevano ai vari ceti della popolazione, il teatro si impose come la più affascinante e coinvolgente. Da solo, di fronte a un pubblico ammassato, sostenuto da un pannello riccamente decorato con volti e paesaggi un *morshed* (racconta storie, bardo) recitava, o anche in parte cantava talvolta accompagnandosi con uno strumento a corda, le leggende della letteratura classica, le epiche della tradizione, le cronache delle grandi battaglie e degli eroi sciiti guadagnando seguaci alla dottrina e devoti allo *shah*. Prese vita così la pratica del *naqqâli*, che proliferò e fiorì fin oltre il diciannovesimo secolo, è attualmente considerata parte del *cultural heritage* iraniano ed è stata oggetto di studi nell'ambito di una *urgent anthropology* [Page 1977; Yamamoto 2000].

La dottrina sciita ebbe un ruolo fondamentale durante i primi dieci anni di regno di Isma'il e fu questo un periodo in cui le conquiste si succedettero ininterrotte. Difatti, in questa ambiziosa politica di espansione, l'aura di invincibilità e invulnerabilità che favoriva e circondava lo *shah* gli garantiva altresì un grande prestigio e un significativo sostegno popolare anche in ragione del fatto che le popolazioni iraniche e anatoliche aderivano allo sciismo duodecimano. Questo era l'orientamento dottrinale imposto alla *tariqa* safavide da Isma'il. Esso si contrapponeva al sunnismo ortodosso di scuola sha'fita, largamente diffuso tra ottomani e curdi, e aveva (e tuttora ha) come caposaldo centrale l'identificazione della dottrina teologica (*shari'a*) con la legge dello Stato e quindi del potere spirituale con quello temporale. Questa identificazione dava un fondamento teologico al 'culto del Re', venerato come reincarnazione di 'Ali, il primo *imam* per gli sciiti, rafforzandone il carisma personale e consolidando la devozione dei sudditi. Pertanto anche Isma'il era adorato come capo in quanto riconosciuto come la reincarnazione di 'Ali e vero dodicesimo *imam* [Grunenbaum 1972, 163]. Oltre a ciò, tuttavia, l'apporto militare dei *qizilbaş* si rivelò fondamentale e decisivo.

Isma'il conquistò Hamadan (1502), Baghdad e le città sciite di Najaf e Kerbala (1508), territori controllati dalle tribù Aq Qoyunlu (letteralmente 'Montone Bianco'). Assieme ai Qara Qoyunlu ('Montone Nero'), queste popolazioni di origine turcomanna, migrate in epoca medievale dalle steppe centrasiatriche, si erano espanse verso ovest fondando regni di una certa importanza e stabilendo i propri domini nelle aree a sud ovest

del Mar Caspio. Nel sedicesimo secolo, prima che gli imperi ottomano e safavide li inglobassero all'interno dei propri confini, i domini delle due dinastie rivali tra loro andavano dall'Azerbaigian iraniano all'Anatolia sud orientale fino in Mesopotamia, dove all'epoca dei primi safavidi gli Aq Qoyunlu controllavano gran parte dell'Iraq. Isma'il proseguì la sua missione espansionistica con l'assoggettamento del Fars e delle città di Shiraz e di Yazd (1503-1504). Si inoltrò poi verso l'Anatolia orientale conquistando la provincia di Diyarbakir (1505-1507), territorio curdo, dove i sunniti vennero perseguitati, uccisi o deportati. L'adozione di una strategia territoriale 'centralizzante' indusse lo *shah* a deporre alcuni capi curdi locali e a istituire un emirato indipendente affidato a un governatore *qizilbaş*. Questa tattica di intervento, protrattasi fino alle riforme di 'Abbas, finalizzate a ridurre il potere della nobiltà *qizilbaş*, fu posta in essere anche nei confronti dei capi curdi che si sottomettevano volontariamente allo *shah* e, poiché spesso unita a persecuzioni religiose, finì col generare sfiducia nei confronti dello Stato persiano [Bajalan 2020].

Con la sottomissione del Khorasan (1510) e la conquista di Samarcanda e Bukhara, l'impero di Isma'il aveva raggiunto la sua massima potenza e la sua più grande espansione.

L'ascesa al sultanato di Selim I nel 1512 rappresentò il maggior fattore destabilizzante e la più grande minaccia al potere di Isma'il. Dopo aver rapidamente consolidato il proprio potere, Selim costrinse all'abdicazione il suo predecessore Bayazid II, che con poco vigore e scarsa determinazione aveva ostacolato il dilagare dell'influenza safavide in Anatolia, e imprese un significativo cambio di direzione al governo: determinato a preservare e dilatare i possedimenti territoriali ottomani, decise di fronteggiare con la forza militare l'espansionismo safavide.

Il sultano considerava oltraggioso e inaccettabile il fervente proselitismo religioso sciita filo-safavide che le tribù *qizilbaş* praticavano nell'area, da un lato perché si considerava supremo difensore dell'ortodossia sunnita, dall'altro perché la propaganda persiana, centrata sul rifiuto di Isma'il di riconoscere la legittimità del sultano, alimentava il sentimento anti-ottomano tra le popolazioni locali e comprometteva il già difficile controllo sui territori orientali dell'impero. Selim contrastò inizialmente l'intensificazione dell'attività militare e politico-propagandistica persiana tra le popolazioni turcomanne dell'Anatolia centrale e orientale con campagne di persecuzione estremamente violente. Ordì il massacro di migliaia di sciiti e tantissimi altri ne fece deportare dalle zone di confine verso l'interno dell'Anatolia. Per questo, per la particolare efferatezza dei suoi metodi e per la determinazione brutale del suo governo fu soprannominato *Yavuz*, 'il feroce' [Bernardini 2003, 255].

Infine, nel 1514 Selim optò per lo scontro diretto: fu il 24 agosto di quell'anno, infatti, che gli eserciti dei due imperi si affrontarono a Chaldiran, nell'Azerbaigian occidentale.

La battaglia si rivelò impari per la quantità e la qualità delle forze dispiagate dai due contendenti. L'esercito ottomano, più addestrato, più disciplinato e meglio organizzato si rivelò immediatamente superiore per il massiccio e soverchiante dispiegamento numerico di forze e un più accorto schieramento tattico rispetto al modo in cui si prepararono ad affrontare il nemico le truppe persiane, abituate, per parte loro, al combattimento a cavallo, in piccole unità tribali e senza una vera e propria gerarchia di comando [Bajalan 2020]. Il sultano fece un uso strategico e sistematico delle armi da fuoco, note anche ai persiani, ma disprezzate nella strategia militare dello *shah*, il cui esercito armato di arco e frecce si scontrò con i soldati ottomani provvisti di «duecento cannoni incatenati tra loro e di cento mortai, con l'aggiunta dei moschetti di cui erano dotati i dodicimila giannizzeri» [Bernardini 2003, 304]. Né di certo giovò alla lucidità dei persiani, sul campo di battaglia, l'usanza *qizilbaş* di trascorrere la notte antecedente in orge alcoliche [Matthee 2008].

Selim vinse senza difficoltà a Chaldiran e la ritirata persiana fu incalzata fino a Tabriz, che venne temporaneamente occupata fin quando Selim non ritirò l'esercito per impiegarlo sul fronte europeo. Isma'il sopravvisse, ma fu pesantemente umiliato nel corpo e nella psiche, tant'è che dopo quella disfatta si ritirò quasi completamente dalle attività militari e, si dice, non abbia più sorriso [Guillou, Burgarella e Bausani 1997, 448].

Dall'esito della battaglia scaturirono importanti conseguenze per la storia successiva della regione e, in particolare, per il Kurdistan.

La vittoria a Chaldiran garantì per almeno un secolo il controllo ottomano sull'intera Anatolia orientale, area etnicamente e culturalmente non omogenea, ma regolata in gran parte da esponenti della nobiltà curda [Bajalan 2020, 119 n. 1]. Di questi si servì il sultano creando un'area di controllo lungo il confine per limitare le incursioni safavidi, scalzare i governatori *qizilbaş* e mettere fine alla propaganda e alle ribellioni sciite. Si avvale a tal fine dell'accorta politica di negoziazione del suo segretario personale, cronista delle campagne militari contro i safavidi, il curdo Idris di Bitlisi (m. 1520).

Altro illustre esponente della potente tribù di Bitlisi, fu adepto di una confraternita sufi di matrice sciita nella quale venne istruito. Seguendo le orme del padre, rifiutò di servire gli *shah* e si mise al servizio del sultanato dove assunse importanti cariche amministrative. Fu poeta e calligrafo, studioso, stratega e storico. Seguì Selim I nelle sue campagne militari contro l'impero persiano. Le sue opere più importanti sono *Hašt behešt*

(Gli otto paradisi), prima opera completa e ufficiale sulla storia dei sultani ottomani fino a Selim e il *Selim-nama*, la cronistoria del regno di quest'ultimo [Fleischer 1989].

A Idris fu garantita una notevole libertà di azione per persuadere i *khan* curdi a sottomettersi al sultano e a espellere i safavidi dalla regione: poteva ad esempio riempire a sua discrezione le lettere di investitura che il sultano gli aveva messo a disposizione sotto forma di *firman*, ovvero 'decreti ufficiali' [Bois e Minorsky 1986]. Grazie al rispetto e al prestigio personale di cui Idris godeva presso le tribù Aq Qoyunlu e che si era guadagnato in veste di segretario del *diwan* (l'insieme dei ministri e dei burocrati) del sultano Ya'qub, che a questa tribù apparteneva; e grazie anche alla profonda conoscenza della società curda, Idris fece poi istituire il *beylerbey* di Diyarbakir. Il titolo di comandante dei comandanti (*beylerbey*), equivalente ad *amir al-omarā* in lingua persiana, era conferito ai governatori delle provincie più importanti, ai quali erano affidati territori amministrativi, indicati anch'essi con la medesima espressione turca, ed era lasciata autonomia di governo in cambio di supporto militare all'esercito imperiale e di pagamento di tributi [Jackson 1989, Bernardini 2003 e Galletti 2004]. Riuscì così a portare sotto la sovranità ottomana gran parte dei territori dell'Anatolia orientale, sfruttando anche il sentimento religioso dei curdi, i quali, benché culturalmente e linguisticamente più affini ai persiani, erano di confessione sunnita come gli ottomani e si schierarono in blocco contro l'eresia sciita, fatta eccezione per alcune minoranze come gli alevi e gli yezidi. Il risultato non sempre fu raggiunto in modo pacifico. Alcune tribù da Diyarbakir vennero fatte migrare verso Kars, Van e altre provincie armene, con la promessa di ottenere dei feudi. Il trasferimento o la deportazione di tribù o comunità etniche a scopi strategici era una pratica spesso adottata sia dall'impero ottomano sia da quello persiano che in tal modo si assicuravano la dispersione di agglomerati di forze ribelli e si garantivano, nel caso dei curdi, il supporto militare sui confini. Con queste stesse modalità fu creata l'enclave curda del Khorasan, regione orientale dell'attuale Iran, dove, all'inizio del seicento, *shah* 'Abbas fece deportare circa quindicimila curdi per difendere i confini dalle tribù turcomanne [Bois e Minorsky 1986, 457].

Idris, infine, portò a termine la sua più importante operazione diplomatica organizzando i *sandjak* (distretti) della provincia di Diyarbakir. Affidò il governo di undici di essi a funzionari ottomani e di otto *beyligi* (signorie) a esponenti curdi. Costituì poi cinque principati curdi ereditari (*kurd hukumeti*) – Bitlis, Hakkâri, Bahdinan, Bothan e Hisn Keyf, corrispondenti alle attuali provincie di Bitlis, Hakkari, Hasankeyf e Cizre (Bothan) in Turchia, Amadiya (Bahdinan) in Iraq – fedeli al sultano e

con una larga autonomia, gettando così le basi per la definizione di una società curda moderna, strutturata su un sistema feudale semi indipendente. A fronte di questo i principi si impegnavano a versare un tributo allo Stato e a garantire il sostegno militare, anche se, di fatto, «a causa della lontananza dalla capitale e delle difficoltà di comunicazione, molti capi si astennero da questi obblighi o li adempivano solo occasionalmente» [Galletti 2004, 72].

Il periodo che immediatamente seguì questi avvenimenti ha rappresentato un'età dell'oro alla quale i movimenti nazionalistici curdi dei secoli successivi, nel tormentato processo di emancipazione culturale e politica dagli stati nazionali, hanno significativamente guardato come modello esemplare.

Il potere dei principati e la floridezza economica e culturale del Kurdistan iniziarono il loro lento declino quando le terre di confine furono progressivamente frazionate e assegnate dal sultano a un numero sempre maggiore di piccoli reggenti, finendo col diventare, per scopo difensivo, luoghi di deportazione di intere tribù che provenivano dai villaggi dell'interno. Venne creata una miriade di piccoli feudi i cui capi erano in costante lite tra loro. Questo fattore fu causa ulteriore del progressivo decadimento economico e culturale del Kurdistan. Tra il 1497 e il 1498, infatti, Vasco da Gama portò a termine il viaggio transoceanico dall'Europa all'India, circumnavigando il capo di Buona Speranza e aprendo nuove rotte commerciali marittime che determinarono l'obsolescenza progressiva delle reti commerciali terrestri e segnarono l'inesorabile crepuscolo della via della seta, il reticolo commerciale terrestre verso l'Oriente che attraversava interamente il Kurdistan.

Sul versante persiano la sconfitta e la distruzione quasi totale dell'armata safavide a Chaldiran indussero lo *shah* a un sostanziale ritiro all'interno dei propri territori e alla cessazione delle attività militari per il decennio successivo che lo separò dalla morte. Il suo successore Tahmasp I dovette far fronte a una logorante guerra civile innescata da fazioni *qizilbaş* contrapposte e questo sforzo indebolì il controllo sulle frontiere che furono più volte violate, a est dagli Uzbeki e a ovest dagli eserciti ottomani.

Sul fronte opposto il successore di Selim, Suleyman I (Solimano, detto il Magnifico o il Legislatore) che regnò dal 1520 al 1566, intraprese un'imponente politica espansionistica e sottrasse all'impero safavide ampie porzioni di territorio: arrivò fino a Baghdad, costringendo lo *shah* a spostare la capitale da Tabriz a Qazvin (1548).

Solimano aveva represso duramente ogni attività propagandistica filo-safavide e stretto alleanze con gli Uzbeki contro il comune nemico. Non riuscì, tuttavia, a imporre la propria supremazia nel Caucaso e

nell'Azerbaigian orientale, perché l'esercito persiano, tecnicamente più debole, evitava il conflitto diretto: sfruttava, invece, la tecnica della 'terra bruciata', distruggendo o rendendo inaccessibili le vie per gli approvvigionamenti dell'esercito ottomano. L'inadeguatezza della logistica militare ottomana, inoltre, costringeva l'esercito all'inattività durante i mesi invernali, e questo permetteva allo *shah* di riguadagnare facilmente i territori che gli erano stati sottratti [Grunenbaum 1972, 84-85]. Tale sostanziale equilibrio militare tra gli imperi nell'area caucasica sud-orientale indusse i sovrani a firmare nel 1555 la pace di Amasya. Il confine venne stabilito poco a ovest del lago di Urmia e fu così garantita una tregua per il resto del lungo regno dello *shah* (m. 1576).

In virtù dell'ampiezza dei propri possedimenti territoriali, l'impero ottomano poteva trarre ingenti risorse affidandosi a una amministrazione finanziaria modellata sul frazionamento delle responsabilità attraverso il sistema delle *muqata'a* (deleghe di autorità). La *muqata'a* era l'unità amministrativa «per mezzo della quale una fonte specifica, o un insieme di fonti, delle entrate imperiali venivano delegate a un membro della classe dominante insieme all'autorità di usarne per gli scopi stabiliti dal sultano. C'erano tre specie di *muqata'a*, distinte principalmente dalla misura secondo la quale le entrate di ciascuna venivano trattenute dal concessionario o consegnate al tesoro: il *timar*, l'*emanet* e l'*iltizam*» [Grunenbaum 1972, 94]. Sebbene l'ultima, che consisteva in un appalto per la gestione di una unità amministrativa, fosse la più diffusa anche nelle provincie dell'Anatolia tra quindicesimo e sedicesimo secolo, le zone di confine e i territori di nuova conquista continuarono a essere amministrate tramite *timar*.

Con questa particolare e indiretta forma di retribuzione, attribuita al beneficiario in luogo di uno stipendio, lo Stato mirava a garantirsi da parte di ognuno dei concessionari l'espletamento di determinate mansioni. Queste consistevano, per lo più, in attività di carattere amministrativo o militare (difendere i confini o procurare soldati per l'esercito) e al titolare del *timar* spettava la totalità dei proventi generati dalla sua amministrazione. Questo sistema, «one of the most striking features of the sixteenth-century Ottoman polity» [Bajalan 2020, 121], assicurava, da un lato, la centralizzazione del potere grazie alla gerarchizzazione delle cariche e dall'altro, al contempo, una più agile gestione amministrativa resa possibile dal frazionamento delle responsabilità territoriali. Nel sedicesimo secolo, con la continua e veloce acquisizione di vastissimi territori, il *timar* che ne consentiva una più rapida stabilizzazione, divenne la concessione privilegiata; né è secondario il fatto che l'adozione di un tale strumento procurava un maggior vantaggio allo Stato che, a fronte

delle singole concessioni ai capi locali otteneva da questi la garanzia del presidio dei confini.

Tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo l'eccessivo ricorso a questa pratica amministrativa rappresentò, tuttavia, una delle cause del frazionamento politico-amministrativo del Kurdistan.

La conquista e la valorizzazione dei territori da parte dei safavidi divenne nuovamente una priorità con il regno di *shah* 'Abbas il Grande (il cui regno si estese tra il 1588 e il 1629). Difatti, nonostante il consistente impulso dato dal nuovo *shah*: ai commerci interni ed esteri (gestiti prevalentemente dalle comunità cristiane armenie); all'artigianato e all'edilizia urbanistica e infrastrutturale; alla cultura e alle arti, la principale risorsa economica dell'impero rimase lo sfruttamento delle risorse agricole e la tassazione delle coltivazioni. In particolare le zone di frontiera venivano divise in appezzamenti di terra (*tiyul*) concessi poi in usufrutto agli ufficiali dell'esercito che li amministravano e ne riscuotevano a nome del sovrano le tasse utili anche per retribuire l'esercito di *ghulam*. Costoro erano persone di fede non musulmana reclutate tra le comunità etniche caucasiche, soprattutto cristiane (Armeni, Georgiani, Circassi) che obbedivano direttamente allo *shah* e non al proprio capo tribale. Questa istituzione militare ricalcava la pratica del *devshirme* ottomano attraverso la quale venivano reclutati i *kapiküllari* (gli schiavi del sultano) che entravano a far parte del temuto esercito dei giannizzeri (*yeniçeri*). Per questo motivo le nuove acquisizioni territoriali rappresentavano una risorsa irrinunciabile per l'economia dell'impero.

Per contrastare la potenza militare ottomana, 'Abbas doveva agire di strategia, sfidando il nemico quando era più debole, ossia quando era impegnato sul fronte cristiano. Con il regno di Solimano il Magnifico, infatti, i territori dell'impero ottomano si erano estesi fino ai Balcani e all'Ungheria (battaglia di Mohács 1526) e nel 1529 il sultano era arrivato ad assediare Vienna con la conseguente mobilitazione del grosso delle truppe verso l'Europa continentale.

'Abbas ne aveva approfittato per stabilizzare i confini orientali e dare vita nel contempo a imponenti riforme amministrative e militari con lo scopo di limitare il potere dei *qizilbaş*: aveva ridotto le terre date loro in concessione per espandere quelle sotto la diretta amministrazione della *khassa*, il tesoro di Stato e aveva istituito un esercito stabile formato da *ghulam*, stipendiato e addestrato al combattimento con le armi da fuoco.

Una volta ottenute le condizioni necessarie, indirizzò verso occidente tutta la forza del suo potenziato e bene armato esercito. In una serie di imponenti azioni offensive iniziate nel 1603, riconquistò gran parte dei territori perduti a Chaldiran. Riscattò la cittadella di Tabriz dal 1585 in

mano ottomana, e fece nuovamente retrocedere il nemico al di là del confine segnato dalla pace di Amasya. La perdita di territori per mano ottomana si era, infatti, protratta fino alla fine del regno del sultano Mehmet III (1603), succeduto a Suleyman nel 1595, quando l'impero ottomano era arrivato alla sua massima espansione inglobando l'Azerbaijan, il Caucaso, il Luristan e il Kurdistan, con l'eccezione della regione dell'Ardalan rimasta fedele allo *shah*. In questo frangente lo *shah* ordinò la prima di una serie di deportazioni di curdi sulle frontiere orientali, nel Khorasan, per salvaguardarne il confine dando vita a un'enclave di lingua *kurmanji* tuttora esistente nell'estremo oriente iranico.

È dunque in questa cornice che prende forma la ribellione del Khan curdo del Baradost. La *aşirat-e Barādūst* si estendeva a ovest di Urmia, sui *nahia* (distretti) di Targavar e Margavar, concessi dallo *shah*, fino alla *welayat* (provincia) di Diyarbakir, e a sud sui *nahia* di Dol, Sumay e i *welayat* di Arbil e Baghdad [Hassanpour 1988].

Le rispettive estensioni territoriali delle principali tribù all'interno del Kurdistan, tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, trovano una più chiara e immediata descrizione nella seguente mappa.



Gli *amiran* Baradost come molti altri principi e *khan* del Kurdistan avevano difeso la propria autorità governativa locale inserendosi, in modo non sempre coerente, nel conflitto su più larga scala tra gli imperi e dopo una resistenza iniziale a sottomettersi al controllo safavide, avevano stabilito un'alleanza con Isma'îl I, per poi passare sotto l'influenza ottomana dopo la battaglia di Chaldiran e, infine, allearsi nuovamente con *shah* 'Abbas. Questo 'trasformismo' si inserisce nella cosiddetta «politica della "frontiera aperta"» [Galletti 2004, 72] e non deve peraltro destare stupore. Scopo prioritario dei principi curdi era, infatti, quello di mantenere saldo il proprio potere locale. Pur di non soggiacere alle imposizioni esterne, di natura economica, legislativa, religiosa o di altro tipo, innescavano rivolte o disattendevano i patti di alleanza. Per questo motivo, le tribù curde, e con esse i rispettivi territori, passavano con fasi alterne dall'orbita safavide a quella ottomana e non esitavano, nel caso di scontri aperti con l'uno o l'altro impero, ad attraversare il confine per chiedere asilo ad altre tribù curde, facendosi forti di una solidarietà etnica e tribale non del tutto disinteressata.

Nell'anno del gallo: l'assedio nella cronaca persiana

La narrazione del *Beyta Dimdim* si dispiega all'interno di questa trama storica, mantenendola sullo sfondo e a volte camuffando luoghi e persone con nomi diversi. Purtuttavia, nonostante la trasfigurazione, è opportuno dare atto di quel che la storiografia ufficiale ha tramandato, addentrandosi sia pure soltanto in parte nella descrizione di quei dettagli e avvenimenti che sono diventati elementi propri della narrazione orale curda.

La cronaca ufficiale e dettagliata della battaglia di Dimdim è contenuta nella *Tariqe Alamara-ye 'Abbasi* (Storia del regno di 'Abbas) redatta dal *munši-ye 'azim* (segretario-capo) Iskandar Beg Torkamān (1560/1-1633, Eskandar nella letteratura anglosassone), il quale ricevette l'incarico di redigere gli annali del regno.³¹ In qualità di segretario personale dello *shah*, cronista ufficiale e osservatore, prese parte a molte delle campagne militari condotte da 'Abbas lungo i confini dell'impero e la sua testimonianza diretta, o in altri casi quelle da lui raccolte e considerate affidabili gli fornirono materiale per la *Tariqe*, dove trovarono spazio la ribellione degli emiri curdi guidati da Emir Khan e la spedizione persiana che

dette assedio alla fortezza di Dimdim (Domdom nel testo)³² [Hassanpour 1995; Eskandar Beg *monši* 1978]. Come egli stesso ricorda [Eskandar Beg *monši* 1978, 989, traduzione mia] «mi fu ordinato di accompagnare la spedizione, pertanto ne darò un resoconto da testimone oculare, che mi impegnerò a non rendere troppo lungo».

Nel capitolo intitolato *Gli eventi dell'anno del Gallo, corrispondenti in parte all'anno musulmano 1017/1608/09 e in parte all'anno musulmano 1018/1609-10, il ventitreesimo anno del regno di shah 'Abbas* [Eskandar Beg *monši* 1978, 977-1007, traduzione mia] e nel capitolo *Gli eventi dell'anno del Cane, corrispondenti in parte all'anno musulmano 1018/1609/10 e in parte all'anno musulmano 1019/1610-11, il ventiquattresimo anno del regno di shah 'Abbas* [Eskandar Beg *monši* 1978, 1009-1035, traduzione mia], lo storiografo fornisce una descrizione dei fatti salienti avvenuti nel biennio 1608-10. Iskandar Beg racconta come all'indomani del *Nowruz*, ossia all'inizio della primavera, *shah* 'Abbas avesse ordinato una spedizione punitiva contro le turbolente tribù curde che abitavano lungo il confine. Il contingente militare era guidato da emiri *qizilbaş* e composto dalle loro truppe e da gruppi di Jalalî. Questa tribù curda di probabile origine armena era stanziata tra Dogu Beyazit in Anatolia orientale e Maku nell'Azerbaijan occidentale ed era dedita al saccheggio delle carovane che transitavano lungo la via tra Erzurum e Tabriz. La riottosità dei Jalalî sfociava di frequente in faide che destabilizzavano la zona e ciò indusse lo *shah* a impegnarli nelle campagne contro gli ottomani [Oberling 2008]. Una certa ambiguità sull'identità etnica di questo gruppo sociale deriva tuttavia dal fatto che l'eponimo Jalalî (in grafia curda Celalî) veniva usato con accezione generica per riferirsi ai guerriglieri turcomanni che tra il Cinque e il Seicento scatenavano insurrezioni popolari di stampo politico-religioso in Anatolia orientale. Celalî, un capo tribale della minoranza alevitica, aveva dato vita nel 1519 a Tokat ad un movimento politico-religioso scatenando insurrezioni popolari che si erano diffuse in Anatolia e avevano attecchito tra la popolazione turcomanna e curda e trovato appoggio presso i persiani [Izady 1992, 52].

'Abbas aveva nominato Mohammed Pasha *amir al-omara* dei Jalalî con la speranza che lo riconoscessero come loro capo e mettessero un freno alle faide interne. Si fece assicurare fedeltà e disciplina dai capi tribù prima che, con denaro ed equipaggiamenti da lui donati, partissero da Isfahan diretti ai quartieri militari estivi di Maraga, dove erano di stanza i loro guerrieri.

31. Iskandar Beg fu al servizio della corte safavide presso la quale, tra il 1616 e il 1629, compilò un'opera in tre volumi sulla storia di quella dinastia. Il primo volume era dedicato alle origini della confraternita Safawiyya poi divenuta dinastia, il secondo e il terzo agli avvenimenti occorsi durante il regno di 'Abbas.

32. La differenza di grafia è dovuta non solamente al fatto che Iskandar Beg scrive in lingua farsi, ma anche alle sfumature dialettali della lingua curda che possono modificare sia la pronuncia sia la grafia di alcune vocali brevi. In questo caso la grafia avocalica del farsi viene traslitterata usando quella anglosassone, *Dimdim*, che ne facilita la pronuncia ed è condivisa nella letteratura accademica.

Anche il *beglerbeg* di Hamadan, Hasan Khan Ostajlu, aveva ricevuto l'ordine di unirsi ai Jalali, perciò radunò altri quattromila uomini al seguito dei propri emiri *qizilbaş*. Da Maraga fino a Erzurum l'armata si sarebbe dovuta rinforzare con le truppe degli emiri fedeli allo *shah*, impegnate, nel frattempo, a dispiegare la propria forza militare per scoraggiare le ribellioni locali. In un secondo momento avrebbero dovuto dirigersi verso il Kurdistan e Diyarbakir. Un ordine era perentorio: i territori dei capi curdi che si fossero spontaneamente alleati alla spedizione non sarebbero stati sottoposti a razzia; quelli di coloro che si fossero opposti sarebbero stati saccheggiati, confiscati e conferiti a governatori Jalali. È interessante notare come la retorica usata da Iskandar Beg nell'elencazione degli emiri alleati pronti a marciare contro il Kurdistan, con il conto delle rispettive truppe, trovi corrispondenza anche nell'epica orale, dove analoghe liste anaforiche delineano in modo iperbolico lo schieramento delle forze militari persiane e curde.

Emir Khan Baradost, *khan* curdo nominato da 'Abbas governatore di Urmia, aveva ricevuto l'ordine di garantire il transito sicuro della spedizione attraverso il Kurdistan, territorio con cui aveva familiarità e di cui conosceva la situazione sociale. Se avesse portato a termine il suo compito con lealtà lo *shah* gli avrebbe dimostrato ulteriore gratitudine.

Intanto 'Abbas accoglieva amichevolmente a corte l'ambasciatore ottomano, arrivato con l'intenzione di concludere un accordo di pace sui confini. La contesa da dirimere si basava sul fatto che Murad III, predecessore dell'attuale sultano Ahmed I, aveva infranto il trattato di pace di Amasya, sottraendo all'impero safavide ampie porzioni del Kurdistan e dell'Azerbaigian. Per questo motivo 'Abbas non volle scendere a compromessi né ritirarsi dalla campagna di riconquista dei territori che considerava di sua proprietà.

Per dare ulteriore sostegno alla spedizione e per affiancare e controllare i Jalali, 'Abbas decise di inviare a Salmas un distaccamento di truppe, a capo delle quali nominò Imamqoli Khan, emiro del *diwan* e figlio del generale *ghulam* Allahverdi Khan. Figura importante nella storia safavide, Allahverdi fu il primo ufficiale *ghulam* ad assurgere a una posizione del più alto rango militare e ad acquisire notevole potere alla corte (*diwan*) di 'Abbas. Pertanto, il fatto che il figlio di Allahverdi, come il padre un personaggio di grande rilevanza per la politica safavide di esautorazione del potere *qizilbaş*, fosse incaricato di portare a termine la spedizione fa capire quanto essa fosse di strategica importanza per 'Abbas.

La notizia che Emir Khan Baradost aveva sfidato Hasan Khan e Mohammed Pasha e si era rinchiuso nella sua fortezza raggiunse 'Abbas nella residenza estiva di Ardabil, dove era impegnato nella caccia e nei

pellegrinaggi ai templi degli avi. A quanto racconta Iskandar Beg, la reazione dello *shah*, notoriamente uomo irascibile, fu di incredulità e forse anche di sconforto e delusione per un tradimento che, con probabilità, lo colse inaspettatamente. Tant'è che, anziché concretare con un attacco immediato dell'esercito la sua ira vendicativa contro il curdo ribelle, perorse dapprima, e a lungo, la via della mediazione.

L'emiro curdo faceva parte della tribù, quella dei Baradost, alla quale *shah* Tahmasp aveva concesso la reggenza dei territori di Targavar e Margavar nella provincia di Urmia e Oshnuya (l'attuale Oshnavieh, nell'Azerbaigian occidentale) a sud ovest del lago di Urmia. Dopo la morte di Tahmasp, quando gli ottomani cercarono l'alleanza con i curdi e molti di loro gliela accordarono, un tal Mohammed Beg venne nominato dal sultano capo della tribù e governatore del distretto dei Baradost. Emir Khan, tuttavia, non volle stringere alleanza con lui e, per un periodo, prestò invece il suo servizio ad altri governatori curdi della regione. Fu durante una delle numerose battaglie che perse una mano e per questo fu denominato, con una sfumatura spregiativa e sarcastica, Emir Khan *Čulaq*, 'il Monco'.

Nel periodo precedente all'insurrezione, quando 'Abbas aveva condotto le prime campagne per la riconquista dell'Azerbaigian, Emir Khan si era messo sotto la sua protezione dichiarandogli fedeltà. Lo *shah* lo aveva accolto con favore, rinnovandogli la nomina a governatore dei distretti Baradost di Targavar e Margavar con il rango di *khan*, un titolo onorifico conferibile ai capi delle tribù nomadi che nella nomenclatura safavide è paragonabile e quasi equivalente a *emir* e più autorevole di *sultan*. Gli aveva restituito i distretti di Urmia e Oshnuya caduti in mano *qizilbaş*. Inoltre, in riconoscimento della lealtà e del coraggio, aveva fatto forgiare per lui una mano d'oro con incastonate pietre preziose. Nasce dalla preziosità di questo dono l'altro più onorevole e celebre epiteto con cui il *khan* era conosciuto tra i curdi: *Lepzêrîn*, 'Manodoro'. Da quel momento Emir Khan iniziò a far parte del *diwan* di 'Abbas, che lo teneva in altissima considerazione, e contribuì a riunire sotto il controllo persiano molte tribù curde stanziate in territorio ottomano.

In seguito Emir Khan, conscio del proprio prestigio presso le tribù curde e presso lo *shah*, aveva cominciato a maturare ambizioni di indipendenza e a intraprendere azioni di disturbo contro i *qizilbaş* che abitavano le zone di frontiera limitrofe al suo territorio. Aveva anche espresso, in una lettera allo *shah*, la volontà di abbandonare il decadente forte di Urmia per costruirne altrove uno migliore. Ricevutone il consenso, dava avvio alla costruzione di una fortezza «a tre farsak da Urmia, su un'alta collina proprio nell'interno del distretto di Targavar» [Eskandar Beg *monšî* 1978, 990]. Secondo una tradizione curda, la fortezza fu costruita sulle rovine

di una fortificazione pre-islamica conosciuta con il nome di Domdom [Hassanpour 1995].

L'*amir al-omara* di Tabriz, Pir Budaq Khan, responsabile della frontiera occidentale e capo supremo della spedizione in Kurdistan, vista la poderosa fortezza che era stata costruita, sospettava gli intenti ribelli di Emir Khan. Ne fece partecipe lo *shah* che, infatti, gli conferì l'incarico di dissuadere Emir Khan dal suo intento muovendosi però con diplomazia. Questo tentativo, tuttavia, non andò a buon fine. Emir Khan era dunque riuscito a portare a termine, quasi indisturbato, la costruzione di Dimdim e anche a fare scorta di armi, di munizioni e di viveri. Si era oltretutto spinto fino a dare protezione a Khan Abdal Mukrî, la cui tribù, in aperta rivolta contro lo *shah*, occupava i territori a sud est del lago di Urmia.

Quando infine la spedizione per il Kurdistan aveva raggiunto Maraga, Hasan Khan e Mohammed Pasha sollecitavano Emir Khan affinché rispettasse l'accordo di condurre le truppe persiane attraverso i territori curdi o, quanto meno, inviasse un suo delegato. Persistendo, comunque, il suo rifiuto di riconoscere il comando a Pir Budaq (il comandante in capo della spedizione persiana), 'Abbas, che voleva ancora confidare nella lealtà del *khan* curdo, acconsentiva alla sostituzione dell'*amir al-omara* con Hasan Khan. Ciò nonostante, tuttavia, giunto il momento di unirsi all'esercito, Emir Khan non si presentò all'appello, né inviò alcun delegato. Le truppe regie si accamparono, allora, nei pressi della fortezza, ma mentre Hasan Khan persisteva nel domandare la collaborazione di Emir Khan, pattuglie curde lanciavano rapide offensive fuori dal castello e da lì colpivano con l'artiglieria i Jalalî e i *qizilbaş* che si allontanavano per gli approvvigionamenti. Fu allora che, per far fronte alla difficile situazione, lo *shah* affidò al *vizir*³⁵ Hatem Beg il comando delle operazioni, conferendogli altresì ampi poteri e risorse finanziarie. Hatem Beg, scortato dal governatore di Kerman con artiglieri e moschettieri, partì alla volta di Urmia per destituire Emir Khan e spartire i suoi territori tra gli irrequieti Jalalî. Anche Iskandar Beg partì con questa spedizione; diede un resoconto dei fatti schierato, ma puntuale, definendo la vicenda di Emir Khan «ammonitrice» (*cautionary* nella traduzione di Savory) [Eskandar Beg *monšî* 1978, 989].

Arrivato alla fortezza, il *vizir* tentò ancora una volta una soluzione diplomatica, preparando, al contempo, un esercito formato da oltre duemila soldati, e dotato di artiglieri e moschettieri. Nelle versioni orali il *vizir* è sostituito dal personaggio di Xelif (Kalifa, Califfo). Vale la pena ricordare

che l'appellativo *kalifa* era conferito agli emissari degli sceicchi safavidi di Ardabil, inviati nelle zone di influenza con funzioni di controllo e finalità propagandistiche.

Emir Khan pur persistendo nel sostenere di non essere in rivolta contro lo *shah* continuava, tuttavia, a rifiutare il proprio aiuto e la propria collaborazione ai Jalalî e ai *qizilbaş* per timore di loro attacchi ritorcivi. Quando però arrivò a disertare un colloquio ufficiale con Hatem Beg, divenne finalmente palese la sua reale intenzione: non cedere alle negoziazioni e non obbedire agli ordini dello *shah*.

Eskandar Beg inserisce in questo punto una descrizione molto dettagliata della fortezza di Dimdim [Eskandar Beg 1978, 995-996 traduzione mia]:

È situata sulla cima di un'alta collina, il cui picco è costituito da un'unica massa di roccia lunga e stretta, più larga da un lato che dall'altro. Su due lati il terreno digrada scosceso in vallate profonde e un attacco da uno qualunque di questi lati sarebbe impensabile senza l'uso di scale. In effetti la scarpata è così ripida che i curdi non si erano preoccupati di costruire difese su questi due lati. Per quanto riguarda gli altri due lati, per tutta la larghezza della roccia, la parte a est si trova su un terreno in salita che si inerpica sulla montagna; è protetta da un fortino e alte torri e ha una porta. Sul lato occidentale, dove l'altitudine è minore erano stati costruiti due robusti fortini e nel secondo fortino c'era una porta verso sud. Un sentiero scavato nella roccia corre da questa porta al livello inferiore. Il sentiero è particolarmente stretto e difficile da affrontare anche per un solo cavaliere. È impossibile trasportare paratie se non sui lati orientale e occidentale. Sul lato est il terreno, per la lunghezza di un tiro di arco, è di dura roccia dove non possono essere scavate né trincee, né tunnel. Tuttavia, per prevenire la possibilità di attività di scavo, era stata costruita un'altra torre su questo lembo di roccia affacciata su una valle. Questa torre era in verità un altro piccolo forte a sé stante e nessun assediante poteva sperare di portare avanti delle paratie verso la fortezza principale senza che prima fosse stata conquistata questa.

Per il proprio approvvigionamento d'acqua i difensori della guarnigione facevano affidamento sulla pioggia che veniva conservata in una enorme cisterna. C'era anche una sorgente nella valle a nord della fortezza che forniva un po' d'acqua. Emir Khan aveva fatto pulire questa sorgente e aveva fatto costruire una cisterna che si riempiva nel giro di una notte e forniva l'approvvigionamento giornaliero d'acqua potabile per gli ufficiali della guarnigione. La cisterna era protetta da un tetto a cupola allineato al livello del suolo per renderla il più invisibile possibile. Questa cisterna era chiamata il *suloq* (contenitore d'acqua). Per la protezione di questa riserva d'acqua e di coloro che trasportavano l'acqua all'interno del forte, era stata costruita una torre adiacente al muro di fortificazione e a esso connessa. A sud del forte, sempre adiacente alle mura, c'era una ghiacciaia che si riempiva di ghiaccio e neve d'inverno. Al di sotto della fossa era c'era un'altra cisterna nella quale si raccoglieva l'acqua man mano che il ghiaccio e la neve si scioglievano in estate; quest'acqua tornava utile durante i periodi di siccità o di eccessiva calura.

35. Termine di origine persiana (*wazir*) che indica il più importante rappresentante del sovrano delegato al coordinamento delle attività del governo [Bernardini 2003, 323].

Anche la ghiacciaia era protetta da un forte in miniatura presidiato da arcieri e moschettieri. Questa ghiacciaia veniva chiamata *buzloq* o *qarliq* e come nel caso del *suloq* la strada che vi conduceva era nascosta a occhi indiscreti.

In altre parole, la fortezza di Domdom consiste in cinque forti separati: il forte principale, il forte basso, il *suloq*, il *buzloq* e la torre fuori della porta orientale. Ognuno di essi è di una forza eccezionale.

Anche in questo caso sussiste un forte parallelismo con le versioni orali, dove notevole spazio e attenzione sono riservati alla descrizione della costruzione della fortezza e alle sue caratteristiche di imponenza e resistenza, poiché deve assurgere a simbolo della risolutezza, della tenacia e dell'orgoglio dei curdi.

L'esercito persiano, ricevuti rinforzi, si era preparato ad assediare la fortezza circondandola e presidiandone con vari distaccamenti i punti strategici. Gli armamenti eccezionali di cui disponeva, oltre all'artiglieria, erano due grandi cannoni, uno speciale, pesante e da assedio, e uno piccolo, che era stato trasportato attraverso il Mar Nero. Nel frattempo, poiché la stagione avanzava, venivano preparati gli accampamenti invernali.

Emir Khan, turbato dall'assedio che si stava predisponendo, tentò una mediazione diplomatica che i nemici non assecondarono. Tuttavia alcuni fuggiaschi curdi, sottomettendosi allo *shah* in cambio di grazia, fecero sapere al *vizir* che la fortezza si trovava in una grave carenza d'acqua e che tagliare l'ormai unico approvvigionamento al *suloq*, la cisterna alimentata dalla sorgente, avrebbe significato la resa immediata di Emir Khan. I persiani, allora, avviarono la costruzione di trincee e paratie in pietra per raggiungere la cisterna lavorando ininterrottamente giorno e notte. I curdi tentarono con scarso successo di respingere l'assedio attaccando soldati e costruzioni. La circostanza del tradimento è, nelle versioni orali, un punto di snodo decisivo per lo sviluppo successivo della storia. La figura del traditore, inoltre, è accuratamente delineata: scarsamente affidabile, pusillanime e avido; in alcune versioni nonostante gli venga mozzata la lingua riesce comunque a svelare i segreti della fortezza causandone la rovina.

Hasan Khan fece bombardare la torre difensiva orientale per un mese prima di riuscire, e solo in modo lieve, a scalfirla e irritato ordinò allora attacchi diretti ai suoi uomini che furono però sgominati dai curdi.

L'assedio continuò nei mesi invernali, da novembre a febbraio, con molte vittime da entrambe le parti e un migliaio di civili che fuggirono dalla fortezza, senza che gli uomini di Emir Khan si piegassero, né che le trincee persiane riuscissero a raggiungere la sorgente.

Il *vizir* cambiò quindi strategia: voleva far costruire delle paratie intorno

al tetto della cisterna e forarlo. Fece preparare il grande cannone e il cannone pesante da assedio in modo che puntassero alla via d'accesso alla sorgente e impedissero ai curdi di prendere l'acqua. L'attacco andò avanti un altro mese ancora. I curdi contrattaccavano con ferocia e senza mai cedere e Emir Khan, addirittura, fatti alcuni prigionieri, li fece curare e li rimandò al campo persiano in segno di rispetto per il coraggio dimostrato nel condurre l'assedio. Nelle versioni orali [Q.K.] e [O.C.], contenute nel volume di Celil [1967-2019], compare un episodio analogo: Khan, creduto in enorme difficoltà di approvvigionamenti, fa arrivare alle tende dello *shah* un succulento pasto in segno di rispetto, ma anche di sfida, causando lo stupore del sovrano.

In primavera i persiani riuscirono a occupare la cisterna principale esterna alla fortezza, ne forarono il tetto e appiccando un fuoco a un cumulo di paglia, fecero in modo che i soldati curdi che strenuamente la difendevano dall'interno fossero costretti alla fuga.

Quando la situazione dei ribelli sembrava volgere al peggio, le piogge primaverili riempirono le altre cisterne d'acqua pulita, permettendo così alla guarnigione curda di resistere per altri sei mesi ancora. All'evento, interpretato dai persiani come un imperscrutabile e a loro ostile disegno divino, fece seguito poco più tardi la diserzione di molti Jalalî che abbandonarono in massa le terre dello *shah* per fare ritorno in Anatolia.

Con l'avvento dell'anno del Cane, a partire dal marzo del 1609, lo *shah* ordinò rinforzi per l'assedio e mise sotto controllo la frontiera di Van. Era infatti venuto a sapere che alcune tribù curde da Amadiya e dal Sohran avevano chiesto assistenza al *beglerbeg* di Diyarbakir per poter andare in soccorso di Emir Khan.

I safavidi, lavorando giorno e notte alle trincee, riuscirono ad avvicinarsi al muro della torre, espugnarla e attaccare le mura della fortezza con il cannone pesante da assedio. Avanzarono fino a che tre delle cinque postazioni difensive curde non furono sotto il loro controllo.

Fu allora che Khan Abdal Mukrî, il capo curdo al quale Emir Khan aveva dato asilo, si arrese. Con i figli e alcuni dei suoi uomini si recò al campo nemico, dove vennero tutti messi sotto custodia. Poco dopo anche Mohammed Beg, il capo dei Jalalî passati dalla parte dei curdi, fece altrettanto. Khan Abdal Mukrî con i suoi uomini era stato portato nei quartieri di uno degli emiri, Elias Kalifa, per essere affidato alla sua custodia. L'emiro era assente e i servitori avevano accolto i curdi nel segno dell'ospitalità musulmana: offrirono loro bevande fresche e non li privarono del possesso di tutte le loro armi; ma quando Kalifa, rientrato al padiglione, ordinò che fossero loro ritirate, i curdi si ribellarono e ferirono lui e alcuni dei suoi soldati. Altri soldati persiani accorsi per il gran subbuglio,

trovando l'emiro e i suoi a terra, uccisero Khan Abdal Mukrî e gli altri curdi. A questo violento episodio fece seguito la battaglia finale, nella quale i *qizilbaş* attaccarono gli uomini di Emir Khan direttamente nei loro accampamenti uccidendo anche coloro che si arrendevano. Secondo le testimonianze di alcuni superstiti curdi riportate da Iskandar Beg, l'intenzione di Emir Khan era quella di inscenare una resa, così come aveva fatto Khan Mukrî, con l'intento, in realtà, di ricevere ospitalità nella tenda degli ufficiali persiani per poi trucidarli a tradimento oppure morire con le armi in pugno, se avesse fallito nell'intento. Emir Khan e i suoi uomini vennero comunque sconfitti. Questo episodio si rintraccia, con notevole somiglianza di particolari, in tutte le versioni orali più recenti (a partire da [Q.K.] e [O.C.]). Si può pensare che il personaggio di Kalifa sia stato elaborato a partire dalla figura dell'emiro Elias Kalifa e sia poi sussunto a tutte le altre figure di ufficiali persiani.

Dopo l'eccidio, tutti i curdi rimasti in vita all'interno della fortezza furono imprigionati, i possedimenti di Emir Khan furono distribuiti tra i *qizilbaş* e la fortezza di Dimdim fu lasciata al nuovo governatore di Urmia.

Nello stesso anno lo *shah* ordinò il massacro generale della tribù Mukrî per episodi reiterati di ribellione e tradimento.

Può essere interessante ricordare qui un'altra vicenda avvenuta nell'anno del Cane e raccontata da Iskandar Beg: la cattura di Mohammed Pasha, governatore ottomano di Arjis e Adeljavaz, che con boriosa arroganza si mise contro lo *shah* causando non pochi disordini al confine. Fatto prigioniero durante una battaglia, pur accolto a corte, come volevano gli usi diplomatici persiani, e nonostante la clemenza dello *shah*, tenne un comportamento disdicevole e offensivo. Lo *shah* tuttavia, continuando a dargli accoglienza ospitale, gli permise di inviare una missiva alla famiglia. Non fidandosi però della buona fede di Mohammed Pasha, 'Abbas fece confiscare la lettera agli emiri di frontiera: poté scoprire così che, in un momento successivo al regolare controllo della censura, il testo era stato modificato e conteneva in realtà il progetto di un tradimento. Fece, perciò, arrestare il governatore turco. Uno dei 'temi ricorrenti' nelle versioni orali (TEMA 11.2)³⁴ è proprio quello che vede l'invio di lettere per la richiesta di aiuto da parte di Emir Khan. Conscio della possibilità di un'intercettazione da parte degli emissari persiani l'emiro curdo manifesta la propria astuzia componendole in modo che delatori non ne possano comprendere il significato oppure lo fraintendano.

La battaglia di Dimdim ebbe non poca rilevanza durante il regno di 'Abbas, il quale fu seriamente impegnato nella repressione di quella che

la storiografia safavide definiva come insurrezione, ma che da parte curda venne poi considerata come una delle prime grandi battaglie per l'indipendenza dei curdi, dalla quale Emir Khan emerge come pionieristico unificatore delle tribù e difensore dell'indipendenza e dell'autonomia del popolo.

In effetti, proprio nel diciassettesimo secolo nelle corti curde cominciano ad essere formulate le prime idee nazionalistiche e il più rilevante esempio ne è il poema in versi *Mem û Zin*, di Ehmedê Xanî, il primo ad essere scritto in curdo e al quale si è fatto riferimento nel primo capitolo come iniziatore della letteratura colta. Nei suoi versi, il poeta incoraggiava il popolo a cercare l'unità, soprattutto attraverso l'uso della propria lingua, e a smettere di soccombere ai dominatori stranieri.

Nella storia curda, dunque, la battaglia di Dimdim assumeva i connotati della lotta di liberazione dall'oppressione persiana, e la strenua resistenza dell'emiro ribelle rappresentò il pròdromo delle successive lotte per l'autonomia portate avanti da questo popolo.

Purtroppo, come si è riferito altrove, il poema nella sua forma orale, ma anche nella memoria popolare ha perso la forza che doveva avere avuto un tempo, tuttavia merita uno studio attento poiché la sua importanza nel panorama della arte orale è di poco inferiore a quella di *Memê Alan*, la narrazione orale dal quale ha tratto ispirazione Ehmed Xanî per il suo poema.

C'era una volta un eroe:

la leggenda attraverso le versioni orali

Si può supporre che già alla fine del diciassettesimo secolo circolassero in forma orale alcune parti della *Tariqe* di Iskandar Beg. Considerato il ruolo che la propaganda safavide aveva assegnato al *naqqâli*, la forma del teatro persiano popolare inscenata con recitazione o canto da un bardo solista e di cui si è detto in precedenza, si può avanzare l'ipotesi che le prime versioni orali di *Beyta Dimdim* si siano sviluppate sulla falsariga di un simile modello. Circolando tuttavia in ambiente curdo, l'intenzione propagandistica e la connotazione didattica si sono ribaltate trasformando la vicenda 'ammonitrice' di Iskandar Beg in un'epopea eroica curda dai toni proto-nazionalistici. E questo, in effetti, può trovare conferma nel tenore dei termini descrittivi che buona parte della letteratura scientifica riserva al *Beyta Dimdim*: esso viene considerato un canto epico nazionalistico, patriottico, di risveglio della coscienza nazionale curda [Celîl 1967-2019; Izady 1992; Allison 2010; Bajalan 2020; Kaplan 2019; Nêrweyî 2019; Açar 2019].

34. Vedi p. 152-153.

Accanto all'ipotesi che la versione orale popolare della leggenda di Dimdim derivi dalla storiografia safavide o da forme della poesia colta, come ad esempio il poemetto di Feqî Teyran, ricordato nel primo capitolo, alcuni studiosi, e con loro molti dei cantori intervistati, sostengono, invece un'origine prettamente curda della leggenda. In particolare, la genesi ne viene attribuita a un anonimo *dengbêj* il quale dopo l'avvenimento abbia elaborato il racconto cantato e lo abbia poi presentato alla comunità [Kaplan 2020, 135].

Rispetto al resoconto storiografico persiano, fortemente incentrato sugli aspetti strategici messi in atto dallo *shah*, la trama delle versioni orali, oltre a spostare il punto di vista dalla parte dei curdi, lascia maggiore spazio all'umanità dei personaggi e agli episodi fantastici che creano la leggenda.

Poiché le narrazioni orali rispondono a una logica diversa rispetto al resoconto storiografico, sono cioè soggette alle regole di *composing in performance*, o se non altro sono versioni diverse seppur appartenenti allo stesso *tale-type*, non è possibile farne un riassunto univoco. È tuttavia possibile da un lato individuare alcuni *topoi* che mettono in relazione la narrazione orale con gli elementi della storiografia, quali, per esemplificare: le indicazioni di tempo cronologico generalmente posizionate all'inizio della narrazione; i nomi di luoghi reali, immaginari o trasfigurati; i nomi propri dei personaggi storici, anch'essi reali o eventualmente trasfigurati; elementi descrittivi; episodi storici chiaramente ritracciabili; elementi specifici della narrazione orale. Dall'altro lato è possibile delineare una breve sinossi basata sulle varie versioni a disposizione.

Beyta Dimdim si apre con una generica e non sempre circostanziata collocazione temporale degli avvenimenti. Le informazioni specifiche sul momento storico in cui ebbero luogo i fatti sono rare e inserite, quando presenti, in una porzione di prosa, mai nel cantato, che come ampiamente discusso nel capitolo secondo, sono le due modalità esecutive attraverso le quali si esplicita la forma del *beyt*.

Durante il periodo di *shah* 'Abbas, molto tempo prima dell'anno 1670, egli [Emir Khan] si recò dallo *shah*. [I.A.];

Si narra che ai tempi dello *shah* Isma'il, che fu *shah* dell'Iran, nella provincia di Marag visse un *'ejem*, un ateo di nome Asker Khan. [...] Questo infedele Asker Khan nutriva un'invidia cocente verso Khan Abdal [i.e. Emir Khan] e gli abitanti di Dimdim. [A.J.];

Il luogo di abitazione di Khan Ahmed Manodoro ai tempi dello *shah* 'Abbas fu la fortezza di Dimdim in uno dei villaggi che circondavano la città di Urmia. [...] [O.M._κ]

Altre espressioni di collocazione cronologica degli eventi sono sfumate in formule quali ad esempio: «Si dice che molto tempo fa c'era un Khan» [F.B.].

Il *beyt* prosegue con una articolata presentazione di Emir Khan Baradost. In primo luogo sono resi espliciti il nome e la provenienza

Ecco questo è il poema di *Dimdim* [*Beyta Dimdim*]. *Dimdim* lo ha costruito il *khan* dei curdi. Il nome del *khan* è Emir Khan, lo chiamavano Emir Khan. [I.A.]

A tal proposito, sebbene nel corso della narrazione l'appellativo utilizzato più di frequente sia il titolo generico, Khan (*Xan*) o l'epiteto Khan dei curdi (*Xanî Kurdan*), al protagonista sono attribuiti, in particolare nella fase iniziale, appellativi diversi: «Emir Khan (*Emîr-xan*) che veniva dal popolo» [S.I.]; «Khan Manodoro (*xanê Lebzêrine*)» [E.P.], [Q.K.] o «Il Khan curdo Manodoro» [O.C.]; «Khan Ahmed Manodoro (*Ah'med xan Lebzêrin*)» [O.M._κ]; «Khan dei Baradost (*xanî beradostan*)» [O.M.]; «Khan Abdal» [A.J.]; oppure anche «Khan Mukri (*Xanî Mokrê*)» [A.D.I.]. In termini analoghi la provenienza e le origini di Emir Khan e la sua appartenenza alla tribù dei Baradost sono descritte in vario modo. Per esempio in [I.A.]:

Si dice nella storia che questo Emir Khan aveva in realtà otto fratelli e appartenevano alla tribù Baradost. Questa tribù risiedeva nel bassopiano di Hite ad Aqra, da molto tempo, in un villaggio di nome Hezarjut. Si può dire che erano originari di Hezarjut

Il luogo Hezarjut, dall'ambigua collocazione geografica che Kaplan indica come «villaggio nei pressi di Aqra, tra gli Zebarî» [2019a, nota 57], compare in molte versioni: «Hezarjut è un posto vicino ad Aqra, nella regione della tribù dei Guran» [F.B.]; «Non sappiamo se Hizarjut sia in Turchia o in Iraq» [B.B.].

Altre località sono indicate in riferimento alla provenienza di Emir Khan e questo potrebbe significare che il particolare della sua origine non è da considerarsi altrettanto rilevante quanto quello della sua appartenenza etnica: «Si dice che Khan di Dimdim fosse in Turchia» [H.S.]; «C'era un *khan* che veniva dal Mukrî» [Q.K.]; «Khan era un suddito di Amedî» [K.M.] e [O.C.]; oppure proveniva dalla «provincia di Khekar confinante con l'Iran» [A.J.].

La presentazione del personaggio di Emir Khan continua con un minuzioso racconto del come avesse perso una mano e guadagnato il titolo di *Lepzêrin* o *Çengzêrin* (Manodoro): lo *shah* fece costruire per lui una mano d'oro che per intercessione di Allah prese vita. Questo epiteto è in realtà presente nello *Sharafnâma* di Bitlisi, dove è raccontata la vicenda

di Asad-al-Din Kelabi, capo curdo che sottrasse la regione di Hakkari agli Aq Qoyunlu, conquistò con uno stratagemma una fortezza strategica e così ottenne il favore del Sultano e il soprannome [Allison 2010, 152]. Delle altre possibili varianti di questo specifico tema (i cosiddetti *allomotivi*) si darà una più puntuale e specifica spiegazione nell'analisi testuale. La lunga amicizia di Emir Khan con lo *shah* trova il suo impulso iniziale nella stima che quello si era guadagnato attraverso prove di coraggio e scaltrezza. Lo *shah* di Persia è generalmente identificato con *shah* 'Abbas, ma anche in questo caso non mancano, come per l'esempio precedente, altre e diverse varianti: «ai tempi dello *shah* Isma'il» [A.J.]. Il rapporto di amicizia è corroborato dal conferimento a Emir Khan di potere, onori e terre in proprietà:

Lo *shah* disse allora a Khan: «Il regno è molto vasto, tu dovrai essere il sovrano di Urmia. Dovrai risolvere i problemi che ci sono là, perché io mi fido di te!» [I.A.]

[Khan] Arrivò dallo *shah* dei persiani,
gli chiese coltello e cintura.

Lo *shah* disse: «Khan curdo senza dimora,
oggi egli è al nostro servizio,
dategli coltello e cintura» [Q.K.]

La decisione di Emir Khan di costruire la fortezza di Dimdim e rendersi indipendente dallo *shah* è giustificata e indotta da un elemento magico: il sogno premonitore.

Lo *shah* disse: «Una mosca nera è comparsa dal mio naso ha passato un ponte pieno di buchi che sovrastava un mare bianco, poi si è posata su una pila di pietre. Io sono entrato in quella pila di pietre, c'era una costruzione piena di denaro e quando ho aperto la porta tutto il denaro è caduto!» [B.B.]

Dopo aver interpretato il sogno e aver persuaso lo *shah* a concedergli delle terre, Emir Khan scopre un ricco tesoro con il quale paga la costruzione della fortezza. Al racconto di questa impresa viene di solito riservato uno spazio rilevante, ma mentre Iskandar Beg dà una descrizione architettonica puntuale della fortezza, nelle versioni orali l'accento viene posto in particolare sulla grandiosità dello sforzo costruttivo e, grazie a esso, sulla grandissima capacità di resistenza delle mura della costruzione:

Essi fecero le fondamenta della fortezza profonde due metri, posero le pietre in croce e le rinforzarono con sbarre di ferro, gli interstizi tra le pietre riempirono di piombo. Costruirono mura così ampie che lungo esse potevano passare dei carri. Attorno alla fortezza costruirono un contrafforte di pietra. [Q.K.]

In alcune versioni è inserito un brevissimo cenno al matrimonio tra la figlia dello *shah* e il figlio di Emir Khan che avrebbe dovuto rafforzare ancora di più l'alleanza in realtà ormai compromessa.

Completata la costruzione della temibile fortezza, lo *shah* viene messo in guardia dai suoi consiglieri sul pericolo che il *khan* curdo rappresenta. Le motivazioni del contrasto, che fornisce allo *shah* il pretesto per scatenare la battaglia, sono tuttavia ricondotte a una disputa 'personale' più che 'politica'. Khan, per riaffermare onore e dignità dopo un sopruso subito da un fedelissimo dello *shah*, induce l'aggressione armata dei persiani.

Khan disse a Khan Mukrî: «L'inverno è arrivato, dobbiamo darci alla rapina. Quando le carovane dello *shah* che vanno a Urmia si avvicineranno dobbiamo andar loro incontro e derubarle».

Le carovane arrivarono, entrambi i khan andarono loro incontro, le derubarono e uccisero il figlio dello *shah* [...]

Autunno, la neve coprì le vette,

Di ghiaccio si coprono le sorgenti,

Le carovane dello *shah* e di Kalifa furono depredate nella pianura di Urmia [o.c.]

E in un momento successivo:

Kalifa disse allo *shah*: «Perché tu ti convinca delle mie parole vai a guardare il corpo di tuo figlio». Lo *shah* uscì e quando scorse il corpo di suo figlio davanti alla porta del castello disse a Kalifa:

«[...] adunate un grande esercito

cosicché con esso possiate distruggere Khan». [o.c.]

La figura di Kalifa consigliere dello *shah* e suo braccio destro nella battaglia, assume in alcune versioni del *Beyta Dimdim* un rilievo preponderante: è lui, infatti, il nemico contro il quale il *khan* curdo fisicamente combatte, poiché lo *shah* non è mai personalmente coinvolto nelle battaglie.

Il consigliere lancia ripetutamente accuse contro Emir Khan: «Oh *shah*, oh *shah* / il tuo servo Khan / è diventato nostro nemico di fede» [H.S.]. E una volta convinto il sovrano che la ribellione in atto non è più tollerabile conduce l'esercito persiano verso la fortezza con l'intento di porre l'assedio.

In questo frangente la questione religiosa assume un rilievo prioritario rispetto alla questione etnica e la battaglia contro i persiani assurge a difesa dell'ortodossia sunnita contro l'eresia sciita. Lo *shah* diventa il simbolo dell'eresia: «Oh infedele (*kafir*)³⁵ sii maledetto / Vieni sulla retta

35. *Kafir* è una parola di derivazione araba che significa 'infedele, pagano'.

via entra nella comunità [dei fedeli]!» [I.A.]. Pertanto, nel momento di massima sopraffazione dell'avversario l'offerta di clemenza è subordinata al riconoscimento della vera fede: «Oh Kalifa tu sei un miscredente / Alza il dito indice per la *shahada* [la professione musulmana di fede, N.d.R.] se la spada si avvicina all'anima!» [H.S.]

Mentre l'assedio prosegue con una sostanziale parità fra contendenti, non manca, sia da parte dello *shah* sia di Khan, l'invio di missive per chiedere aiuto.

Le sorti della fortezza sembrano inesorabilmente segnate dalla penuria d'acqua che se protratta costringerebbe i curdi ad arrendersi. E tuttavia, come anche si riporta nella storiografia di Iskandar Beg, un improvviso temporale riempie le cisterne del prezioso liquido, assicurando così rinnovata forza e ulteriore stimolo alla resistenza della guarnigione curda: «Non è aprile non è maggio / Siamo tra luglio e agosto / Le nubi tuonano / e Serichkan [la cisterna] si riempì» [F.B.]. L'evento meteorologico, imprevedibile nel pieno della stagione di siccità, non viene considerato soltanto come un evento eccezionale, ma è anche interpretato come un segno dell'intervento divino.

Nelle versioni orali non viene menzionato l'ammutinamento dei Jalalî, mentre ha, invece, un ruolo fondamentale la figura del traditore. Uno degli uomini di Emir Khan, che in certe versioni è Khan Mukrî, il suo maggior alleato, mentre in altre un personaggio completamente distinto, svela ai persiani che il punto debole della fortezza risiede proprio nelle cisterne che essi prontamente manomettono: «[I persiani] inquinarono la sorgente macellandovi sopra degli animali e dei muli. Serickhan [la cisterna] venne inquinata» [B.B.].

Nel racconto orale la connotazione del personaggio del traditore è in assoluto negativa. Anche in confronto ai nemici ufficiali, lo *shah* e i suoi seguaci, quand'anche derisi e offesi anche in modo diretto ed esplicito, il traditore è sempre descritto come il più indegno, deprecabile e vile, poiché ha rinnegato la lealtà nei confronti del suo popolo ed è venuto meno al proprio onore. Per questo motivo è oggetto di disprezzo anche da parte dello *shah* il quale, nonostante abbia tratto un indubbio vantaggio dalle informazioni ricevute, gli infligge una punizione esemplare: come un proiettile vivente viene sparato da un cannone sulle mura della fortezza.

In seguito, e proprio per il tradimento avvenuto, l'esercito dello *shah* riesce a penetrare nel castello per poi lanciare l'offensiva finale. Ed è in un ultimo disperato tentativo di difesa che trovano spazio i lamenti sconsolati delle donne curde, che alla vista dei propri uomini uccisi e massacrati decidono di morire piuttosto che consegnarsi al nemico.

Le donne della tribù di Khan sono più di quaranta.

Si passano il veleno nella coppa,

Una beve e quindici muoiono.

[...]

Il dolore delle donne è grande

Il dolore delle donne è grande

Lamenti e guanciali date loro,

per piangerle datemi anni. [I.A.]

Nell'ultima battaglia muoiono quasi tutti i protagonisti: Kalifa, Emir Khan e suo figlio. La fortezza di Dimdim e il campo devastato e ricoperto di vittime vengono dati alle fiamme. In alcune versioni l'epopea si conclude lasciando trapelare un segno di speranza per un possibile riscatto dei curdi: la giovane nuora di Emir Khan, la figlia dello *shah*, aspetta un erede al quale rimarrà il compito di vendicare suo padre.

Luoghi, occasioni e modalità della *performance*

Feste pubbliche e convivialità domestica

Le festività religiose e le maggiori occasioni sociali di ritrovo pubblico come i matrimoni (*dawet*) o il *Newroz* sono sempre accompagnate da musica dal vivo, canti e danza. La mitezza del clima primaverile e il caldo estivo del Bahdinan permettono di ritrovarsi all'aperto, negli *zozan* (pascioli campestri), ampi spazi erbosi dove è un'abitudine diffusa fare pic-nic con la famiglia e organizzare manifestazioni, dove la gente può ascoltare la musica, danzare, mangiare, incontrarsi. Vengono allestiti palchi con amplificazione dai quali si esibiscono artisti di vario tipo, cantanti pop, tradizionali, poeti, danzatori professionisti.

Nella stagione fredda, invece, quando le montagne si coprono di neve e non è raro che la temperatura sia molto rigida anche in pianura, i ritrovi si svolgono all'interno delle mura domestiche o in luoghi più adatti, come le sale da tè o i centri culturali, e il pubblico è di conseguenza meno folto. Come già accennato, nel Bahdinan la tradizione del *beytbêjî* è tendenzialmente in declino, sia per la mancanza di occasioni e contesti adeguati sia per il progressivo abbandono di questa pratica da parte delle nuove generazioni. L'esecuzione del *beyt* richiede molto tempo e un ascolto continuativo; prevede un'atmosfera distesa, uno spazio più intimo e ristretto che possa raccogliere il pubblico intorno al cantore.

Le occasioni conviviali privilegiate per le esecuzioni dei canti epici erano i matrimoni: per qualche giorno, infatti, almeno i partecipanti potevano radunarsi e festeggiare insieme, ascoltando musicisti e cantori invitati appositamente per eseguire repertori specifici, musiche e canzoni tradizionali, tra cui i *beyt*. Un tempo il *dengbêj* (solitamente un cantore itinerante) veniva anche ospitato dai capi villaggio (*axa*) nella *mêvanxanê* (casa degli ospiti) o nel *dîwan* (corte), luoghi nei quali si svolgevano tutte le più importanti attività del villaggio [Bruinessen 1992, 82] e le sue esibizioni avvenivano nei raduni serali, i già menzionati *şevberk*, a cui partecipavano generalmente gli uomini del villaggio. Questa tradizione in alcune zone del Kurdistan non è più in uso [Çakir 2018, 200] o pare

ormai estremamente rarefatta. A Duhok tramite l'intercessione dei miei ospiti, ho ricevuto l'invito a un incontro serale (*şevbêrk*), presso la residenza di uno *sheykh* locale, al quale partecipavano numerosi invitati tra i quali alcuni musicisti e cantori locali che eseguivano brani a richiesta per l'intrattenimento dei partecipanti.

Le festività pubbliche più importanti alle quali è stato possibile partecipare sono state la celebrazione del *Newroz*, ovunque accolto con suggestive e spettacolari cerimonie e grande affluenza di pubblico, e una festa religiosa yezidica tenutasi in aperta campagna nei pressi del tempio di Lalish, con canti e danze all'aperto.

Ciascuna di queste occasioni rappresenta una tipologia specifica di evento nel quale la musica ha, per tradizione, un ruolo decisamente centrale; tuttavia *Beyta Dimdim*, né alcun altro *beyt*, non è stato eseguito in nessuna di queste.

Pertanto, per raggiungere l'obiettivo della raccolta di materiali per l'analisi testuale e musicale si è dapprima resa necessaria l'individuazione dei cantori che conoscessero l'epica e poi, con loro, l'organizzazione delle esecuzioni *ad hoc* per la registrazione. Nel tentativo di ridurre al massimo l'influenza dell'osservazione esterna e rendere il più possibile i contesti simili a quelli di una normale occasione, si è cercato di coinvolgere un piccolo pubblico locale per assistere alle esecuzioni; durante la rappresentazione si è volutamente ridotto al minimo ogni tipo di intervento. Non ci sono state interruzioni, né sono state formulate richieste specifiche, con l'intento di lasciare i cantori liberi di comportarsi ed esprimersi nel modo più familiare e spontaneo possibile.

I cantori si sono esibiti nelle proprie abitazioni accogliendo i pochi spettatori nella propria *ode* (stanza per gli ospiti), offrendo sempre una cordiale ospitalità.

Nei villaggi di campagna, dove lo sviluppo economico era allora in una fase ancora piuttosto arretrata e la povertà raggiungeva livelli assai più alti rispetto a quelli delle città, i modi e i tempi dell'esistenza si caratterizzavano per essere ancora fortemente legati alla ruralità e alla tradizione, inoltre la povertà raggiungeva livelli molto maggiori rispetto alla città.

Le case erano costruite con pietre, mattoni di fango seccato ed erba. I tetti erano costituiti da travature di legno coperte con paglia o con teloni di pvc fermati sul perimetro da pietre. Gli infissi erano a volte semplici tende, altre volte realizzati con materiali di riciclo. La *xanê* (casa) è costituita da una o più stanze (*ode*), elementi indipendenti a forma di parallelepipedo, che affacciano su un cortile comune dove si trova anche la latrina, separata dal resto del bagno, e dove possono essere accuditi animali da cortile, come polli, capre, pecore. Ognuno di questi locali può

essere luogo di varie attività della vita domestica, poiché l'arredamento è effettivamente costituito da pochi oggetti mobili che vengono utilizzati e rimossi a seconda delle necessità. Alcuni elementi come una radio, un impianto stereofonico, un televisore riconducono questi luoghi a una più familiare contemporaneità.

Si mangia e si dorme in terra e raso terra, dove, lungo il perimetro delle pareti, sono disposti cuscini e coperte. Una stanza, solitamente la migliore o la più spaziosa, è riservata al *kuç'ik* (focolare), altrimenti detto *dîwan* (salotto) o semplicemente *ode* (stanza principale della casa).

Quasi ovunque manca l'acqua corrente, non c'è un sistema fognario, né elettricità pubblica; il riscaldamento è fornito dal focolare o da piccole stufe al kerosene che, poste al centro della stanza, illuminano e riscaldano creando l'atmosfera del *kuç'ik*. Esse sono però purtroppo causa di non pochi incidenti domestici anche gravi.

Il rituale laico del pasto comune è una manifestazione di accoglienza e convivialità particolarmente sentita dai curdi [Brenneman 2005]. Anch'esso consumato a terra e molto lauto in occasioni particolari e in base alle possibilità degli ospiti, comprende solitamente *birinc* (riso *pilaf* condito con uvetta), carne ovina, verdura cotta ripiena, yogurt liquido (*dew*), frutta. Durante il pasto serale può aver luogo lo *şevbêrk* nel quale alle canzoni si alternano declamazioni di poesie, proverbi, aneddoti, racconti, commenti sull'attualità. Possono anche esserci esibizioni, non senza una certa dose di rispettosa competitività e di reciproco apprezzamento. Il plauso e l'incitazione del pubblico sono tanto più espliciti quanto maggiori sono il virtuosismo, l'abilità poetica o la profondità dell'argomento toccato dagli esecutori.

Molte delle esibizioni da me registrate si sono però svolte all'interno dei *kuç'ik* privati, dove ci si accomoda per terra, a gambe incrociate e si sorseggia *çay*, tè nero bollente, molto zuccherato, offerto in piccoli bicchieri di vetro rabboccati di continuo.

Prosemica e gestualità

Le diverse *performance* si sono svolte in un contesto familiare ai cantori e non dissimile da quello che avrebbe potuto verificarsi in modo spontaneo. Tuttavia, la consapevolezza di essere al centro di un'indagine di carattere scientifico ha connotato le esibizioni con una sfumatura di 'straordinarietà' poiché, per alcuni, l'occasione di esibirsi, già piuttosto rara, era ulteriormente enfatizzata dal fatto di attuarla per una ricerca-studio e di fronte a un'ascoltatrice occidentale.

Dopo una breve contrattazione sulla durata che avrebbe dovuto avere

l'esecuzione, i cantori si sistemavano sui cuscini, liberandosi all'occorrenza della cintura per poter respirare meglio e schiarendo la voce per cominciare il racconto o il canto. Seduti a terra a gambe incrociate, si trovavano in posizione frontale rispetto agli strumenti di registrazione e al pubblico o a volte da questo circondati.

La mimica facciale era per tutti piuttosto asciutta. L'espressione era composta e statica, quasi estraniata dal contenuto del racconto, ma sempre rivolta agli astanti, quasi come in un reciproco dialogo. Alcuni cantori, come ad esempio Ibrahim [I.A.] e Fahmi [F.B.], enfatizzavano alcune frasi con movimenti degli occhi o movimenti sopracciliari indirizzando direttamente lo sguardo al pubblico.

La gestualità del corpo, già costretta dalla posizione seduta, consisteva in ampi gesti deitici delle mani e delle braccia determinati dallo stile di ciascun cantore. Alcuni come Ş'aban [H.S.] e Ahmed [H.A.] rimanevano piuttosto composti e statici, mentre Ibrahim e Fahmi usavano maggiormente questo espediente per enfatizzare l'evocazione di alcune immagini, senza grande velleità teatrale.

Alcuni gesti, più figurativi e didascalici, servivano a spiegare o commentare il testo declamato; a dare una dimensione alle forme; a delineare nell'aria gli oggetti descritti; a mimare azioni o rappresentare concetti: ad esempio un braccio teso per simboleggiare distanza o lontananza; le prime tre dita della mano chiuse a goccia per indicare un oggetto piccolo; l'indice puntato per indicare un oggetto immaginario descritto dal canto. Gestii più astratti coadiuvavano frequentemente l'esecuzione: un movimento ondulatorio e ciclico del braccio e della mano per mimare il tempo del canto, come una sorta di pendolo; l'unione di indice e pollice a formare un cerchio per sottolineare un passaggio narrativo.

Neanche le parti parlate erano particolarmente ricche di mimica o gestualità, ma lo stile del racconto risultava in ogni caso molto personale: alla dizione rapida e quasi asettica di Ş'aban si contrapponeva, ad esempio, la spiegazione prolissa di Ibrahim e quella più ironica di Benjamin [B.B.].

Così come prossemica e gestualità, anche l'uso della voce risultava contenuto nel registro e nell'intensità. I cantori adottavano un tono neutro nelle parti prosastiche, per crescere di intensità nelle parti cantate che pure mantenevano una generale omogeneità, fatta eccezione per alcune accentuazioni dinamiche, simili a grida in punti specifici del testo.

Un'eccezione a questa modalità è stata rappresentata dalla versione del *çirokbêj* (raccontastorie) Benjamin, che ha di tanto in tanto accennato a una caratterizzazione vocale dei vari personaggi, nasalizzando o arrotondando la voce in ragione della situazione che andava descrivendo o nella quale si voleva immedesimare.

Nessun cantore ha fatto uso di strumenti per accompagnarsi e l'unico suono musicale aggiuntivo poteva semmai provenire dal movimento ritmico di un piccolo *t'izbî* (rosario) passato da una mano all'altra.

Un atteggiamento frequentemente osservato durante le esecuzioni è il «portare la mano alla guancia», osservato nelle ricerche sul campo anche da Dieter Christensen [1966], il quale però specificava di non aver potuto ottenere spiegazioni dettagliate riguardo il significato e la funzione di tale atteggiamento. Questo gesto è tipico di molte culture e tradizioni di canto popolare e largamente usato dai cantori curdi quando, in particolare, affrontano canti solistici come il *beyt* o il *dengbêji*. Il cantore tiene una o entrambe le mani piegate a conca e le porta vicino alla guancia, oppure le appoggia sulle orecchie, lasciando aperta solo una piccola fessura, o ancora chiude con decisione il condotto uditivo premendovi sopra un dito. Questo gesto è usato soprattutto all'inizio del canto quando il cantore emette un suono prolungato e sostenuto per cercare l'intonazione, la giusta emissione, la potenza e la base armonica del proprio canto, ovvero la *tonica*. Infatti, il cantore che canta da solo costruisce la propria esecuzione su una nota cardine sulla quale ciclicamente torna. Quella nota è solitamente in un registro comodo o medio alto, a seconda del genere e del repertorio eseguito.

Tra i cantori intervistati, Nadir Taher Kirit Spendarî è stato ascoltato per la sua grande esperienza come *dengbêj* e *stranbêj*, sebbene non conoscesse *Beyta Dimdim*. Nadir era un anziano non vedente, tenuto in gran considerazione e particolarmente ammirato dal pubblico locale anche per la sua condizione di cecità – tratto distintivo del leggendario *dengbêj* Evdalê Zeynikê⁵⁶ – ed è stato l'unico a offrire una motivazione tecnica sulla necessità di questo gesto sostenendo che la mano all'orecchio serviva per mantenere l'intonazione. In effetti, l'emissione tipica del cantore curdo è oro-faringea, non *in maschera*, pertanto la forte pressione dell'aria sulle corde vocali e la sonorità nasale generata dalla posizione alta della laringe, determinano un maggior stimolo dell'orecchio interno, sollecitato dalla vibrazione prodotta internamente e amplificata dalle rigidità muscolari. Questo fa sì che si verifichi per l'orecchio esterno una diminuzione della percezione del suono prodotto e quindi una maggiore difficoltà nel controllare e mantenere una corretta intonazione. Portare la mano all'orecchio favorisce fisicamente il ritorno del suono e quindi aumenta effettivamente, o anche solo per percezione psicologica, il controllo dell'intonazione: apprezzata abilità e valore estetico ovviamente impor-

56. Il grande scrittore curdo Mehmed Uzun (1953-2007) ne ha raccontato la vita nel romanzo *Rojek ji Rojên Evdalê Zeynikê* [1991].

tante nella valutazione di una esecuzione [Nezan 2016; Sharifi e Barwari 2020, 149]. In realtà, questo gesto ha un valore simbolico piuttosto elevato nella definizione del ruolo e in parte dell'*identità* del cantore (soprattutto del *dengbêj*) in quanto tale, poiché permette al pubblico di distinguerne l'atteggiamento professionale e di accettarne il legame con la tradizione che lo ha preceduto, alla quale egli si connette e che tramanda anche attraverso la gestualità.

Pubblico

«L'ascoltatore 'fa parte' dell'esecuzione» [Zumthor 1984, 287], pertanto ad esse partecipava un piccolo ma attento pubblico, formato dagli informatori locali, da alcuni ospiti aggregati alla spedizione di ricerca, da alcuni abitanti del villaggio e conoscenti del cantore intervenuti per l'occasione e, in modo saltuario, anche da qualche familiare. Quasi tutti gli intervenuti erano uomini, mentre i membri femminili della famiglia raramente si mostravano al pubblico durante l'esecuzione. Si affacciavano alla porta di tanto in tanto per riempire i bicchieri del *çay* agli ospiti seduti o per sbrigare le proprie faccende, ma per la maggior parte del tempo rimanevano invisibili. I bambini, se presenti, si mostravano invece particolarmente incuriositi e sebbene intimiditi dalla presenza di estranei spesso si fermavano ad ascoltare.

Il pubblico siede e ascolta in un silenzio non assoluto, ma concentrato e rispettoso. Ognuno aveva libertà di lasciare la stanza e rientrarvi saltando alcune parti del racconto, di bere e fumare, di bisbigliare commenti ai vicini. C'era chi, al contrario, commentava l'esecuzione con esclamazioni di approvazione: *taw, taw, taw!*, oppure *heeeew!*, pronunciate in tono sommesso e per quanto possibile imitando la tonica adottata dal cantore. Un altro gesto molto comune, tanto da caratterizzare in modo inequivocabile la *performance*, è l'oscillazione del braccio teso in avanti con la mano rivolta verso l'alto, utilizzato, come visto, anche dai cantori durante l'esecuzione di vari generi. In questo caso è un segno discreto quanto imprescindibile di incitamento e apprezzamento.

Le rare interruzioni, fatte per permettere al cantore di riposare, erano occupate dalla distribuzione del *çay* o dell'acqua minerale.

Per quanto è stato possibile osservare, i mezzi espressivi, la gestualità e la prossemica rendono l'esecuzione del *beyt* sobria e minimale. Tra gli elementi di maggior interesse vi è anche la compenetrazione tra il ritmo melodico e il ritmo creato dalla metrica del testo che, influenzandosi reciprocamente, contribuiscono a creare, all'interno di una pulsazione costante, un movimento ritmico sempre vario, a concentrare e mantenere

viva l'attenzione del pubblico. Questi aspetti, uniti ad altre caratteristiche musicali quali: la tipologia di canto, litanica e declamatoria; le melodie di ambito tonale ridotto; la forma strofica senza cesure né alternanze melodiche o ritmiche, rendono il *beyt* un genere di intrattenimento piuttosto raffinato e forse, per questo motivo, poco popolare tra le più giovani generazioni.

Performance dello *stran*

Gli *stran* della raccolta BAHDINAN 2009, come già accennato in precedenza, sono stati eseguiti in coppia da due cantori, rispettivamente Ibrahim Awa e Muhammed Raşid nella versione denominata [I.A._{st.}] e dallo stesso Raşid e Halala Barçî in quella denominata [H.B._{st.}]. In entrambi i casi l'esecuzione è stata sobria e priva di particolare enfasi seppure piuttosto gioiosa.

Continuando a restare seduti nel *dîwan*, alla richiesta di eseguire lo *stran* il cantore più giovane, Muhammed Raşid, si è accostato al compagno o alla compagna. Cantare seduti vicini o, come aveva notato Christensen [1961] «mettendo insieme le teste ed entrambe le mani sulle guance», ha come nel canto solistico, lo scopo di controllare e mantenere l'intonazione; ed è anche un modo naturale per stabilire un contatto visivo e acustico con l'altro esecutore.

La modalità utilizzata in entrambi i casi era quella *responsoriale*, anch'essa descritta da Christensen [ivi], nella quale i cantori si alternano nella ripetizione delle strofe sovrapponendosi sulle ultime note della melodia. Il primo cantore intona una strofa che il secondo ripete identica senza soluzione di continuità fino alla fine del canto, che si prolunga per qualche minuto senza interruzioni, o fino a che qualcuno non sbaglia. È stato interessante notare che i due uomini, in [I.A._{st.}], cantavano in registro medio e all'unisono. Quando, invece, la coppia era formata da un uomo e una donna, in [H.B._{st.}], la voce femminile intonava la melodia alla terza superiore (sebbene l'intonazione di Halala fosse a tratti incerta).

L'intensità dell'esecuzione e il divertimento da parte dei cantori erano evidentemente dati dalla vivacità ritmica e dalla difficoltà che costituiva la corretta ripetizione della strofa da parte del secondo cantore. A giudicare dall'energia e dall'entusiasmo che Muhammed Raşid esprime allora nel ringraziare i più anziani compagni per il privilegio di poter cantare assieme, si può ben pensare che questo tipo di pratica costituisca e si apprezzi come un giocoso intrattenimento musicale, oltre a confermare la considerazione che «l'epica rimane pur sempre gioia di raccontare e di sentire raccontare» [Zumthor 1984, 132].



I cantori Ibrahim Awa e Muhammed Rasid durante l'esecuzione di *strana Dimdim*

Beytbêj Ibrahim Awa

[FOTO DELL'AUTRICE]





Benjamin Barkhouli, Halala Barçi e Hacı Ş'aban
[FOTO DELL'AUTRICE]



Gestualità del cantore Fahmi Balawa

[FOTO DELL'AUTRICE]



Beytbêj Hacı Ahmet [FOTO DELL'AUTRICE]

Organizzazione della narrazione: formule, temi, morfologie e *oicotipo bahdini*

L'analisi effettuata sul *text* di *Beyta Dimdim*, come detto in precedenza, ricalca l'adattamento al contesto curdo [Chyet 1991] dell'analisi formulare (OFT) e strutturalista su materiali di tradizione orale [Lord 2005, Propp 2009; Dundes 2007], con i due principali obiettivi da un lato di delineare delle morfologie, attraverso l'individuazione di formule, temi, motivi e allomotivi, dall'altro di provare a definire un *oicotipo-bahdini*.

Può essere utile ricordare che, nell'analisi di impostazione strutturalista, con il termine motivo si intende la più piccola unità analitica con capacità di persistenza all'interno della tradizione: l'unità minimale della narrazione popolare che non può essere suddivisa in parti inferiori senza perdere di significato. I *motivi* possono appartenere a tre classi (personaggi o attori, oggetti contestuali di sfondo, singoli episodi – quest'ultima essendo la tipologia più frequente) e la loro concatenazione, che si mantiene relativamente fissa, dà vita agli specifici *Tale-types*.

Nei repertori di tradizione orale, ivi compresa l'epica, che l'argomento sia di derivazione storica o frutto di invenzione, il nucleo narrativo distintivo noto e riconoscibile al pubblico, o in altre parole il contenuto che tende a rimanere più stabile e intatto, è definito *Tale-type* [Propp 2009; Dundes 1986]. Esso può essere arricchito da elementi aggiuntivi, selezionati lungo la linea di trasmissione e nel processo creativo individuale e collettivo, che possono diventare parte integrante della storia e modellare la struttura. Ogni cantore elabora il proprio modo di organizzare la narrazione e può scegliere di aggiungere, omettere, ampliare o restringere e modificare in vario modo le parti di cui essa si compone e, una volta elaborata la propria versione, ne memorizza per economia le parti cantate, che potrà ripetere con variazioni a ogni nuova esecuzione. L'applicazione della tecnica formulare nell'elaborazione estemporanea di una narrazione orale non comporta, infatti, necessariamente la continua reinvenzione dell'intero canto o anche solo di parti di esso [Lord 2005].

Tuttavia le modalità di apprendimento, memorizzazione e conseguentemente di esecuzione, le quali influiscono sulla morfologia e sul testo del *beyt*, non sono state ancora approfonditamente indagate e rimane

pertanto aperta la possibilità di speculazione circa il fatto che il *beytbêj* si muova in una dimensione di oralità secondaria, avendo a disposizione non solo la memoria derivante dalla propria esperienza, ma anche supporti meccanici ai quali attingere per la riproduzione di canti ormai ‘fissati’ e che dunque faccia un uso combinato di memorizzazione testuale e *composition in performance*.

Il termine *motifeme*, coniato da Propp, unisce al concetto di motivo il valore della funzione che esso assume a seconda di dove viene posizionato nel *Tale-type*: «per funzione si intende l’atto del personaggio, ben determinato dal punto di vista della sua importanza per il decorso dell’azione» [Propp 2009, 27].

A differenza del *motivo*, costruito creato dall’analista per la comparazione inter-culturale e quindi fortemente influenzato da categorie esterne alla cultura di riferimento del testo analizzato – categorie etiche nel gergo antropologico –, il *motifeme* prevede un approccio mono-contestuale, pertanto riferito alle manifestazioni narrative di una particolare cultura o di un’area culturale omogenea, assumendo quindi le caratteristiche di un *emic motif* (da cui la crasi *motifeme*).

Con *allomotif*, o allomotivo, si intendono le varianti di contenuto espresse in versioni diverse dello stesso *Tale-type*, che adempiono la medesima funzione *motifemica*.

Il termine *theme* (tema) è usato nell’accezione conferitagli da Lord [2005, 133] per indicare raggruppamenti di idee o motivi. Dalla selezione dei *temi* operata dal cantore durante la *performance* e dall’ordine nel quale essi compaiono dipende infine la *morfologia*, cioè la forma specifica di una variante del *Tale-type*.

La prima analisi testuale è stata condotta tramite l’adozione dei principi della OFT [Lord 2005] sia in prospettiva sincronica, attingendo ai materiali della raccolta BAHDINAN 2009, sia diacronica, confrontando i testi di nuova raccolta con quelli precedentemente pubblicati, alcuni dei quali risalenti alla fine del diciannovesimo secolo.

Il successivo fronte dell’indagine, parzialmente derivante dall’analisi formulare, ha comportato la definizione delle unità basilari di contenuto, i *motifeme* e gli *allomotivi* [Propp 2009; Dundes 1986], indispensabili strumenti per poter rendere comparabili le varie versioni del *text*, individuare i *temi* e successivamente definire le *morfologie*.

Questa analisi si è rivelata utile non solo per la comparazione diacronica, ma altresì per il vaglio delle versioni contenute nella monografia di Ordixanê Celil dove l’autore afferma che «la maggior parte dei frammenti cantati fondamentalmente coincidono nelle diverse varianti e talvolta si ripetono testualmente. Ciò dà diritto a ritenere che l’epos ‘Khan

Manodoro’, all’inizio aveva un’unica forma in versi» [Celil 1967-2019 traduzione mia], ossia un *archetipo*.

Nella prospettiva comparatistica di stampo storico-geografico (metodo *finnico*), che mira alla classificazione dei materiali a scopi filogenetici, il termine *archetype* (archetipo) designa la forma normale o normalizzata di un determinato *Tale-type* e la sua delineazione è solitamente considerata un punto d’arrivo dell’analisi. Le varianti, ovverosia le singole e specifiche manifestazioni di un medesimo *Tale-type* così come si presentano dalla raccolta diretta e dalla testualizzazione, costituiscono i materiali sui quali si fonda l’analisi comparatistica e prendono nome di *subtype* (sottotipo) [Jones 1986].

Poiché Celil offriva un’analisi contenutistica delle versioni antologizzate è possibile concordare con questa affermazione in riferimento ai *motifemi* e ai *temi* presenti nelle varianti, tuttavia la coincidenza testuale non emerge in modo così evidente. Piuttosto, sembrerebbe maggiormente avvalorata l’ipotesi, se non di una poligenesi dell’epica, il cui archetipo potrebbe anche essere rintracciato nella cronaca storica di Iskandar Beg o nel poema di Teyran, almeno dell’esistenza di diversi *oicotipi* e quindi sarebbe confermata la natura formulare dell’epica. Infatti, non si trovano, contrariamente a quanto sostenuto da Celil, *motifemi*, sezioni tematiche o ampi passaggi testualmente ripetuti tra versioni diverse, come invece dovrebbe risultare se uno stesso originale fosse stato memorizzato e trasmesso anche approssimativamente. Ricorrono, bensì, versi singoli ed elementi lessicali che contribuiscono alla caratterizzazione di temi e *motifemi*, come epiteti, verbi specifici, locuzioni.

Questa parte di analisi, insieme a quella della *texture* sonora affrontata nel capitolo successivo, è servita, dunque, a connotare un *oicotipo* specifico per l’area di indagine, il Bahdinan. L’analisi comparatistica ha mutuato il termine *oicotipo* (oicotipo) dalla biologia per indicare «a particular version common to only one particular cultural context» [Dundes 1986, 138], di un determinato *Tale-type* e lo ha affiancato a quelli già in uso, ma insufficienti a una approfondita comprensione dei fenomeni di diffusione dei repertori narrativi di tradizione orale, di *archetype* e *subtype* enucleati sopra. L’*oicotipo* è quindi la versione locale di una certa narrazione orale, conosciuta e tramandata all’interno di una particolare area geografica, dialettale o culturale ed è caratterizzato da alcuni aspetti narratologici, quali scelta e successione degli episodi, personaggi e nomi, luoghi di riferimento. Questi elementi possono variare, anche in maniera notevole, da un *oicotipo* all’altro riflettendo aspetti culturali tipici delle comunità di riferimento e fornendo all’analista preziose informazioni sulle caratteristiche peculiari delle culture studiate. L’analisi degli *oicotipi* può infatti

condurre al discernimento di schemi culturali regionali o nazionali specifici, così come alla comprensione delle modalità, e anche delle ragioni, secondo le quali folklore e tradizione orale si sono adattati ai bisogni propri delle comunità locali [ivi]. È bene precisare che per il contesto curdo il concetto di *località* può avere un significato più complesso che il semplice riferimento geografico. Si può infatti considerare il *locus* non solo come area spaziale circoscritta, determinata dal dialetto o sottodialetto che vi si parla, ma anche come luogo culturalmente omogeneo, o come sotto-comunità distinguibile anche, ad esempio, dal credo religioso professato, dal repertorio di contenuti caratteristici e tradizioni tramandati al suo interno. Come detto in precedenza infatti, all'interno della comunità curda, quella del Bahdinan è una sotto-comunità localizzata in un'area con una storia sociale e politica peculiare e differente da quella di altre aree curde, caratterizzata da un sottodialetto del *kurmanji*, il *bahdinî* appunto, parlato da una pluralità di microcomunità religiose, tra le quali solamente la comunità sunnita conserva la tradizione di *Beyta Dimdim*.

Attraverso ulteriori e più ampie ricerche multisituate nelle varie regioni del Kurdistan e studi analitici che contemplino anche la OFT, si potrebbe arrivare a chiarire sotto quali aspetti, in particolare, si creano e stabiliscono le differenze e quanto le variazioni contestuali, linguistiche, di appartenenza religiosa o di altra natura incidano sulla costruzione formale, sulla *texture* e sul contenuto della narrazione orale.

Formule: definizione e individuazione

La *formula*, nella definizione di Parry ripresa e chiosata da Lord, è «un gruppo di parole adoperate con regolarità nelle medesime condizioni metriche per esprimere una data idea» [Lord 2005, 85], senza tuttavia tralasciare il fondamentale apporto della ritmica musicale che la rende «the offspring of the marriage of thought and sung verse» [ivi, 87; Foley 1988, 41]. In particolare, si possono considerare come formule più stabili quelle espressioni ricorrenti che indicano:

- 1) i **nomi dei protagonisti**, con epiteti o luoghi d'origine;
- 2) le **azioni principali**, quelle più frequenti, descritte ad esempio attraverso un verbo ricorrente o una coppia [verbo + complemento] associata a soggetti variabili;
- 3) il **tempo**;
- 4) il **luogo** in cui si verifica l'azione.

Attraverso questa prima categorizzazione è possibile rintracciare alcune formule, ad esempio, nella categoria **nomi**: *Xana kurda* (il *khan* dei curdi), *Xanê Lepzerin* (Khan Manodoro), *Xan sor* (il *khan* rosso); sono anche frequenti le similitudini con animali nella descrizione dei combattenti di entrambe le fazioni, come ad esempio *ya şêr û pilingêt kurdane* (voi siete i leoni e le tigri del Kurdistan, [I.A.], v. 141), *bo şerî b'şîr û beraze* (la guerra dei leoni e dei maiali, [H.A.] v. 821), *'heft şêrin sî sed pilinge/'heft şêrin sî sed qulinge* (sono sette leoni e trecento tigri/sono sette leoni e trecento gru, [F.B.] vv. 141-142), e anche *Xanî Mokri gorgî pîre* (Khan Mukri è come un vecchio lupo, [I.A.] v. 806). Tra le formule indicanti azioni si individuano alcuni verbi usati con molta frequenza, ad esempio il verbo *rabûn* (alzarsi) e i verbi *çûyin* o *herin* (venire) usati in combinazione e spesso nella formula [soggetto] + *rabû* + *çû* + [complemento di moto a luogo], spesso usata in apertura di una sequenza cantata, in associazione con una formula temporale.

Chyet [1991 e 2020] aggiunge ulteriori criteri per rendere l'individuazione delle formule più flessibile e idonea all'analisi della poesia orale curda e al peculiare contesto della ricerca curdologica che per varie ragioni presentava, al tempo, un numero ridotto di materiali testuali su cui portare avanti l'indagine, nonché una estrema difficoltà di reperimento. Tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta, infatti, il Kurdistan era un'area quasi inaccessibile per la ricerca anche da parte di studiosi provenienti dall'estero: in Turchia vigeva il bando linguistico imposto dal governo e qualunque interesse verso la cultura o la causa curda era

fortemente ostacolato; in Iraq c'era la guerra e non era ancora stato istituito il *safe heaven* che avrebbe condotto alla creazione della Regione Autonoma; neanche la ricerca in Iran sarebbe stata di facile realizzazione e avrebbe inoltre portato alla raccolta di testi in dialetto *sorani*. Tali criteri consentono di individuare come formule, le stringhe che:

a) compaiono un'unica volta in un canto, ma hanno evidenti paralleli in altre versioni;

b) compaiono più di una volta in uno stesso canto.

Attraverso l'applicazione sistematica di questi criteri di analisi a ciascuna delle versioni in forma di *beyt* e successivamente attraverso la comparazione dei versi o delle stringhe ottenute dall'analisi delle varianti è stato possibile individuare alcune formule. Esse sono state successivamente catalogate in modo sinottico (vedi Appendice, p. 237), mentre di seguito sono presentati alcuni esempi.

Tipologia di formula a):

ricorre una volta in una versione, ma ha paralleli in altre versioni

Alcune delle formule che appartengono a questa categoria sono utilizzate esclusivamente in relazione ad uno specifico tema e non vengono adoperate altrove. Questo argomento è valido soprattutto quando le formule compaiono in gruppo. Per riferirsi a questo fenomeno Chyet usa l'espressione *formula cluster* (*cluster* di formule) riprendendo un concetto elaborato dall'anglista Jean Ritzke-Rutherford, e da lui riadattato al contesto curdo [Chyet 1991, 149].

Primo esempio

1. [I.A.], vv. 908-911³⁷

'Ebdalbegô tu nezanê
Xanî babî tu nezanê
Şîrê derbîne ji nav kevlanê
Dî zerê û komzirê digel xodanê

Abdalbeg sei uno sciocco
Anima di tuo padre sei uno sciocco
Togli la spada dal fodero,
[Taglierà] l'oro delle armature con il
padrone!»

2. [F.B.], vv. 571-575

«'Ebdalbego tu ê nezanê
Tu şîr ê b'kêşe ji kavlanê
Da birît zirêt xodanê»

«Abdalbeg tu non saprai
Tira fuori la spada dal fodero
Essa taglia l'armatura del padrone»

37. Un volume contenente i testi nella loro interezza e con una traduzione da me realizzata e commentata è in preparazione per una successiva pubblicazione.

3. [H.S.], vv. 669-671

Gotî: «'Ebdalbego te çendî nezanê
Tu şîrê bikêşe ji kavlanê
Da tu 'hinêra şîrê bizanê!»

Gli disse: «Abdalbeg quanto non sai
Tira fuori la spada dal fodero
Per conoscere il potere della spada!»

4. [B.B.], vv. 423-425

Got: «Babo 'Ebdalbego tu çendî nezanê
Tu şîrî bikêşe ji kavlanî
Da 'hinîra wê şîrê bizanê

Khan disse: «Abdalbeg quanto non sai
Tira fuori la spada dal fodero
Per conoscere il potere della spada.

5. [H.A.], vv. 763-765

'Ebdalbego tu yî nezanê
De bo şîrê bikêşe ji kafilanê
Dibirît zirxo biriye digele xodanê!

Abdalbeg non lo sai
Tira fuori la spada dal fodero!
Taglia un'armatura con il proprietario!

6. [O.C.], n° 110

Xan yê lê ramînît,
E'bdal-beg şîrî kavlan datînît.
Xanê Lepzêrîn dibejitê:
«Babo, tu ne min yê dînî
Şîrî be kavlan ve datînî,
şîrî k'êşa ji kavlanê,
De birit hesp û zîn û xudanê»

Khan ci pensò su,
Abdalbeg ripose la spada nel fodero.
Khan Lepzerin dice:
«Caro, non hai perso il senno?
Hai riposto la spada nel fodero,
Tira fuori la spada dal fodero
Essa taglia il cavallo, la sella e il padrone

7. [K.M.], vv. 557-563

Xanê Kurda dibête:
«Hey kurê min, xan E'vdal-beg,
tu çendê dinî,
Şîrî ji kavlanî derbîne,
şîrêd wekî şîrê te çenebune,
şîrê te li asinê birûsiyêye,
çi gava tu radiwaşîni,
Dê xodani birît nahêl zîni»

Il Khan dei curdi disse:
«Ehi, figlio mio, khan Abdalbeg
quanto sei pazzo?
Tira fuori la spada dal fodero
Una spada come la tua è una protezione
Il ferro della tua spada è come il lampo
Adesso sferzala
Taglierà il padrone e la sella senza sforzo

8. [E.P.], vv. 506-507

Avdel-beg şerê helbestî,

Abdalbeg tornò in battaglia

Si trova un passaggio simile anche in Kaplan [2019, 145] «“Kurê mino, tu nezan î/ Şîrê te hêj yê kavlanî/ Hisyarekê bide giyanî/ Dê birît zîn û hesp û xudanî” (Figlio mio, sei uno sciocco/ la tua spada è ancora nel fodero/ Datti una svegliata/ Taglierà la sella, il cavallo e il padrone)»». Ciò che li accomuna è l'uso di alcuni versi che, con piccole variazioni, compaiono in più varianti, e possono quindi essere considerati formule. Indicherò tali formule con le lettere minuscole tra parentesi quadre:

[a]

[I.A.], vv. 908-909 (esempio 1)

‘Ebdalbegô tu nezanê Abdalbeg tu non sai
 Xanî babî tu nezanê Anima di tuo padre tu non sai

[F.B.], v. 571 (esempio 2)

«‘Ebdalbego tu ê nezanê «Abdalbeg tu non saprai!

[H.S.], v. 669 (esempio 3)

Gotî: «‘Ebdalbego te çendî nezanê Gli disse: «Abdalbeg non sai quanto!

[B.B.], v. 423 (esempio 4)

Got: «Babo ‘Ebdalbego tu çendî nezanê Khan disse: «Abdalbeg non sai quanto

[H.A.], v. 763 (esempio 5)

«‘Ebdalbego tu yî nezanê «Abdalbeg non lo sai!

La struttura di questa formula prevede i seguenti elementi: [**vocativo**] – ‘Ebdalbego negli esempi 1 (v. 908), 2, 3, 5; Xanî babî nell’esempio 1 (v. 909); e Babo ‘Ebdalbego nell’esempio 4; [**tu nezan-ê**] = tu non sai (dalla forma negativa del verbo *zanîn* = sapere); e, eventualmente, [**complemento**] – çendî = quanto, presente negli esempi 3 e 4; yî = lo, nell’esempio 5. In due delle varianti più datate lo stesso concetto è espresso in modo diverso:

[a.1]

[O.C.], (esempio 6)

Xanê Lepzêrîn dibejîtê: Khan Lepzerin dice:
 «Babo, tu ne min yê dînî «Caro, hai perso il senno?

[K.M.], vv. 557-558 (esempio 7)

Xanê Kurda dibête: Il Khan dei curdi disse:
 «Hey kurê min, xan E’vdal-beg, «Ehi, figlio mio, khan Abdalbeg
 tu çendê dinî, quanto sei pazzo?

Il primo verso è formato da [**vocativo**] (Xanê Lepzêrîn nell’esempio 6 e Xanê Kurda nell’esempio 7) + [**verbo bêjin** = dire]. Il secondo verso è formato da [**vocativo**] + espressioni contenenti [**tu dînî** = sei pazzo].

[b]

[I.A.], v. 910 (esempio 1)

Şîrê derbîne ji nav kevlanê Estrai la spada dal fodero,

[F.B.], v. 527 (esempio 2)

Tu şîrê b’kêşe ji kavlan Tira fuori la spada dal fodero

[H.S.], v. 670 (esempio 3)

Tu şîrê bikêşe ji kavlan Tira fuori la spada dal fodero

[B.B.], v. 424 (esempio 4)

Tu şîrî bikêşe ji kavlanî Tira fuori la spada dal fodero

[H.A.], v. 764 (esempio 5)

De bo şîrê bikêşe ji kavlanê Tira fuori la spada dal fodero!

[O.C.] (esempio 6)

şîrî k’êşa ji kavlanê, Tira fuori la spada dal fodero

[K.M.], v. 559 (esempio 7)

şîrî ji kavlanî derbîne, Tira fuori la spada dal fodero

[E.P.], v. 507 (esempio 8)

şîr bi kavlan va hate destî Estrasse la spada dal fodero

Negli esempi 1-6 la costruzione della formula presenta il termine *şîr* (spada) all’inizio del verso e il termine *kavlan* (fodero) come parola rima. Le componenti della formula sono: [**tu**] (pronome personale, seconda persona singolare, in funzione di soggetto – assente nell’esempio 1); [**şîr**] in funzione di complemento oggetto; [**imperativo**] (*b’kêşe*, da *kêşîn* = tirare fuori, *derbîne* = *der+bîn* = estrarre); [**complemento di moto da luogo**] (*ji (nav) kavlanê* = dal fodero). Un particolare interessante è che in [I.A.] il cantore usa lo stesso verbo di [K.M.] ma con una diversa costruzione. Negli esempi 7 e 8 nonostante le posizioni dei due termini chiave cambino, il parallelismo rimane evidente. La costruzione risulta: [**şîrî/şîr**] in funzione di soggetto; [**complemento di moto da luogo**] (*ji kavlanî/bi kavlanî*); [**verbo**] (*derbîne / va hate destî* = prese con la mano).

[c]

[I.A.], v. 911 (esempio 1)

Dî zerê û komzirê digel xodanê [Taglierà] l’oro delle armature con il padrone!

[F.B.], v. 575 (esempio 2)

Da birît zirêt xodanê Taglierà l’armatura e il padrone

[H.A.], v. 765 (esempio 5)

Dibirit zirxo biriye digele xodanê! Taglia un’armatura con il proprietario!

[O.C.] (esempio 6)

De birit hesp û zîn û xudanê» Essa taglia il cavallo, la sella e il padrone

[K.M.], v. 563 (esempio 7)

Dê xodani birit nahêl zîni» Essa taglia il padrone e la sella senza sforzo

Negli esempi 3 e 4 nella stessa posizione si trova questa altra formula.

[c.1]**[H.S.], v. 671 (esempio 3)**

Da tu ‘hinêra şîrê bizanê! Per conoscere il potere della spada!

[B.B.], v. 425 (esempio 4)

Da ‘hinîra wê şîrê bizanê Per conoscere il potere della spada!

La costruzione è la seguente: *da* = affinché, *tu* = tu, soggetto, ‘*hinêr* = talento, *şîrê* = della spada, complemento di specificazione, *bizanê* = conosca, imperativo di *zanîn*. Nell’esempio 4 l’uso del pronome *wê* = di essa è pleonastico, poiché l’oggetto (*şîrê* = spada) viene esplicitato.

Per concludere questa prima disamina si può innanzitutto osservare che le varianti del *Beyta Dimdim* in cui compare questo *cluster* di formule sono state raccolte in epoche diverse ma nella stessa area geografica. Inoltre, le varianti raccolte alla fine degli anni cinquanta (esempi 6 e 7), presentano un ordine logico degli avvenimenti leggermente diverso rispetto alle versioni più moderne (esempi 1-5 appartenenti a BAHDINAN 2009).

Nel primo gruppo l’ordine delle azioni è: 1) Abdalbeg combatte i nemici, ma è insoddisfatto della spada, allora 2) la ripone nel fodero, 3) viene esortato dal padre (Khan Manodoro) a estrarla nuovamente. Nelle versioni più recenti invece sembra ci sia stata una crisi concettuale tra 1) e 2) pertanto Abdalbeg combatte bizzarramente con la spada nel fodero e 3) il padre lo redarguisce. È possibile che ci sia stata una lieve mutazione nella trasmissione e che l’omissione di alcuni versi abbia modificato l’originale svolgimento della scena. È interessante notare che nella ben più recente versione proposta da Kaplan [2019] la consequenzialità delle azioni combacia con quella delle versioni più antiche.

Un altro particolare interessante è fornito dal verso *şîrê te li asinê birûsîyê ye*, (il ferro della tua spada è come il lampo) presente nell’esempio 7 (v. 561): una formula che compare anche in altre varianti del poema ([H.S.] v. 479, [B.B.] vv. 340, 349, [H.A.] vv. 459, 594, 638), ma in un contesto tematico diverso che più avanti in questo capitolo sarà definito TEMA 16 (SPADE).⁵⁸

58. Vedi p. 154.

Secondo esempio⁵⁹**1. [I.A.], vv. 391-393**

Wekê stêrîn esmane ne

Sono come le stelle dei cieli!

Her wekê xîzê deva ne

Sono come la sabbia della spiaggia

Her wekê xîzê deva ne

Sono come la sabbia della spiaggia

2. [F.B.], vv. 179-182

Wekê xîzî deva ne

Sono come la sabbia della spiaggia

Wekê stêran esmana ne

Sono come le stelle dei cieli

Wekê belgê dar û barane

Sono come le foglie degli alberi e la pioggia

Xîvet û çadir yêd vedane

Sono le tende che hanno piantato.

3. [H.S.], vv. 227-230

Çend xîzî ber va çemane

Sono come la sabbia sulle sponde dei fiumi

Çend belgê dar û baran

Sono come foglie d’albero e la pioggia

Çend stêrê van ‘esmana ne

Sono come stelle di questi cieli

Binî kela Dimdimê xîvet vedane

[I pagani] piantarono le tende alle pendici di Dimdim.

4. [B.B.], vv. 102-105

Çend xîzî l’ber van çemane

Quanta sabbia sulle sponde di questi fiumi

Çend belgîn li dar û barane

Quante sono le foglie sugli alberi e la pioggia

Çend sitêrên l’van ‘esmana ne!

E quante sono le stelle in questi cieli!

Nid xîvet û çadir li binya kela Dimdim

Tante tende disposero ai piedi di Dimdim.

vedana

5. [S.I.], vv. 172-174 e 202-205

Çendî stêrê li e’zmana,

Quante sono le stelle in cielo

Çendî p’elkê li darana

Quante sono le foglie sugli alberi

Çendî xîzê li ç’emane

Quanta è la sabbia nei fiumi

Hind xîvet yê hildane.

Tante tende sono sul campo.

6. [O.C.], n° 55

Çendî stêrê li e’smana,

Quante sono le stelle in cielo

Çendî belgê dar û bara

Quante sono le foglie sugli alberi

Çendî xîzê dev ru be’ra,

Quanta sabbia è sulla spiaggia

Hind xîvet û çadira yê li bin

Tante tende ci sono intorno a Dimdim

Dimdimê me danay

59. Si veda anche Kaplan [2019, 101].

7. [K.M.], vv. 189-192

Babo, çend xêvetê dolo alay şîne?	Padre, quante sono nella valle le tende con la bandiera azzurra?
Beh'ra têra bu rengîne	Riempiono un mare di colore,
Hind stêr li i'smana nîne	Non ci sono tante stelle in cielo!
Yê li me girti hemi çîne.	Queste sono quelle che ci circondano.

8. [Q.K.], n° 94⁴⁰

Bavo, çiqas steryn li e'smana,	Padre, quante sono le stelle in cielo
Çiqas xîze devê behra	Quanta sabbia c'è sulla spiaggia del mare
Eqwas xêvet dor me girtine	Tante tende ci circondano

In questo estratto, corrispondente al TEMA 6 (INIZIO DELL'ASSEDIO),⁴¹ è mostrato l'uso di uno stereotipo in una formula iperbolica che descrive la grande quantità di tende che assediano la fortezza. La costruzione grammaticale è leggermente diversa nelle varie versioni, ma la terminologia lessicale per la comparazione è ricorrente: [i granelli di] sabbia sulla spiaggia (esempi 1-6), le stelle in cielo (esempi 1-8), le foglie sugli alberi e [le gocce di] pioggia (esempi 2-6).

Negli esempi 1-2 la frase è costruita con l'avverbio *wêke* (come). Negli esempi 3-7 è usato l'aggettivo interrogativo *çend* (quanto/a/i/e). Negli esempi 3-5 la formula *xîzî ber va çemane/li ç'emane* (la sabbia sulle sponde dei fiumi/nei fiumi) e nell'esempio 6 *dev ru be'ra* (le sponde del mare). Nell'esempio 5 *p'elkê* è sinonimo di *belg* (foglia).

Nella seguente variante, il medesimo *cluster* formulare ricorre, caso unico tra le versioni analizzate, nei versi conclusivi del *beyt*:

9. [O.M.], vv. 392-393

Her çendî berdî le ber estêran,	Quante pietre sono sotto le stelle
Her çendî gîaî ser dar dênê	Quanta erba cresce nelle paludi umide
le h'euşan, le zenwêran	
Sed hezar selawet le p'ê'xemberî	Centomila lodi al Profeta e al pubblico
de gel gûêdêran!	che ha ascoltato!

40. Alle voci *xêvet* (tenda) e *xîz* (sabbia) Chyet [2003, pp. 660 e 665] riporta lo stesso esempio tratto da *Kurdskie Epicheskie Pesni-Skazy*, Moskva, Izd-vo vostochnoi literatury, 1962, p. 242.

41. Vedi p. 150.

Terzo esempio

Questo ultimo esempio mostra come alcune formule siano legate a un tema specifico, in questo caso TEMA 8 - DONNE,⁴² e come lo caratterizzino.

1. [I.A.], vv. 540-570

Got: «Gele sitiya pisiyarêt dinyayê dibê 'eybin Şulet Xana d'be hisêbin	E disse: «Voi donne curde, non c'è peccato nel fare domande. Sui problemi della tribù di Khano riflettiamo, Chi si prenderà cura di voi, dopo di noi? Chi si prenderà cura di voi, dopo di noi? E loro replicarono: «Le nostre teste sono state rasate, Le nostre ciocche sono state recise, Che dopo loro non ci sia nessuno!»
Paşê me hîn dê bû ke bin? Paşê me ka dê bû ke bin? 'Ewan got: «Serê me qursandê bit	
Biskame ya tirşê bit Piştê we bû ekê de bîn»	

[sezione in prosa]

Bêjît sitkêt Xana çil pê tirîn	Si dice che le donne della tribù di Khano sono più di quaranta
Sitkêt Xana çil pê tirîn	Le donne della tribù di Khano sono più di quaranta, Si passano il veleno nella coppa Una beve e altre quindici muoiono. Le donne della tribù di Khano sono quarantasei, Le donne della tribù di Khano sono quarantasei, Aprono le labbra sulla coppa di veleno Una beve e altre quindici si sentono male. Le donne della tribù di Khano sono quarantaquattro, Le donne della tribù di Khano sono quarantaquattro, Bevono dalla coppa di veleno
Jehrî b'fincanê werdigirin, Êk ved'xon pazde êd mirin, Sitkêt Xana çil û şeş in	[...]
Sitkêt Xana çil û şeş in	Andate a chiamare le donne di Barsika, Andate ad avvisare le donne di Barsika, Che si facciano belle come spose, [...] le piccole culle Andate a chiamare le donne del sud, Andate ad avvisare le donne del sud, Che si agghindino con [vesti] verdi e rosse. La madre di Khan Abdalbeg disse:
Jehrê b'fincanê ve dibeşin Êk ved'xon pazde di nexuşin Sitkêt Xana çil û çar in	
Sitkêt Xana çil û çar in	
Fincanî jehrî vexwarin Ked kel hewala da d'barin Cabî ben bo sitkêt Bersîka Hewarê bo sitkêt Bersîka Da bi xemilîn wekê bûka Bên cefa landikêt bicûka Cabê ben bû sitikêt jorî Heware bû sitikêt jorî Da bi xemilîn keşîk û sore Xan 'Ebdalbeg dayike gorê	

42. Vedi p. 151.

Ve xar û sitiya mezin e
 Ve xar û sitiya mezin e
 Nalî û balîfik dane bin e
 Bû qîrê û men dana sala

2. [F.B.], vv. 389-409

Sitîyêt Xana nale nale

Xanî dibêt «Babo şolet me hemê
 bi 'hisêbin
 Şolêt me hemê b'kitêbin
 Xozê mezanê ba kanî piştî me sitiyêt
 me dî bo kî bin?»

Sitîyêt Xana çilê delalin

Fincanêt jehrî lî hinarin
 Êk vedxo û pazde bî dinalin

Sitîyêt Xana çilê pitirin

Fincanêt jehrî lî werdigirên
 Êk ved xo û pazde pî dimirin
 Sitîyêt Xana çil û şeş in

Fincanêt jehrî lî d'meş in
 Êk ved xo û pazde di nexoşin
 «Cabî bèn bo sititêt jûrê
 Bangê bèn bo sititêt jûrê
 Da b'xemilin bi kesk û surê
 Bin cefa lawkî b'siporê
 Cabî bèn bo sitiyêt sîka

Bangê bèn bo sitiyêt sîka

Da xemilin wekê bîka
 Bin cefa landikêt b'çuyîka!»

3. [H.S.], vv. 446-453

Piştê me dî bû kî mînit
 Piştê Xanê aman da îna da
 Ficanêt jehrî dadigirit
 Êk vedxon pazde b'mîrin
 Jina 'Ebdalbeg dibêjît:
 «Ez nevexo vê fincana ne
 'Hemilî min'hemilî kora ne
 Dilgirit şîna babane

«Il dolore delle donne è grande
 Il dolore delle donne è grande
 Lamenti e guanciali date loro,
 Voglio che restino a piangerle anni»

Le donne della tribù di Khan stanno
 soffrendo

Khan dice: «Ogni problema
 che abbiamo lo ponderiamo
 Ogni problema che abbiamo lo affrontiamo
 Ma vorrei sapere anche chi si
 prenderà cura delle nostre donne dopo di
 noi?»

Le donne della tribù di Khan sono
 quaranta belle

Si scambiano una coppa di veleno
 Una beve mentre altre quindici si
 lamentano

Le donne della tribù di Khan sono più di
 quaranta

Si passano una coppa di veleno
 Una beve e quindici altre muoiono
 Le donne della tribù di Khan sono
 quarantasei

La coppa di veleno si porgono rapidamente
 Una beve e altre quindici si sentono male
 «Andate a chiamare le donne del sud
 Portate la notizia alle donne del sud
 Che si agghindino con [vesti] verdi e rosse
 Sono in pena per i ragazzi [...]
 Andate ad informare le donne che non
 sono a casa

Portate la notizia alle donne che non sono
 a casa

Che si facciano belle come spose
 Sono in pena per le culle dei bambini.

E per coloro che verranno dopo
 Dopo Khan ha fatto portare
 Ha riempito di veleno una coppa
 Uno beve e in quindici muoiono.
 La moglie di Abdalbeg disse:
 «Io non berrò da quella coppa,
 Sono incinta di un maschio.
 Prenderà il posto di suo padre!»

4. [B.B.], vv. 261-268

Got: «Em sitê ji çîla di pitirîn!»

Got: «Em sitê ji çîla di pitirîn,
 Em fincanêt jehrî

Ji êk û dû werdigirîn»

Êk ji çûn pazida pêd mirîn

Jina 'Ebdalbegî gotî: «Nevoxom
 çî fincanêt

Jehrê wo. 'Hemaî min 'hemaî kora ne

Kor vedkin tula babane»

5. [H.A.], vv. 521-535

«Weê sitîye weê sitîye
 Pisiyarêt me û di bî 'aêbin
 Piştî xana dî bo kî bin?»

Ev xatîne di pîr 'hinêrin
 Fincanet jehrî ji êk û dû werdigirin

Êk vedxon paze pêt mirin

Sitiya kiça şahîye

Sitiya kiça şahîye

«Na vexom û fincanane

'Hemilî min 'hemilî kuro ne

Dî vekit 'heyfa û babane»

«Weê Sitîyî weê Sitîyî

Werî kortî zebîlek sipîyî

Zavaê rake ji pişt periyî

Xanî korî bab li hîvîyî»

6. [K.M.], vv. 373-380

Xanî dibêtê: «Gelî sriya, p'siyarêd

Ma p'aşê me hing dê bo k'ebin?»

Dibêynê: «Serê meyî t'iraşî bî

Biskêd meyêd qursandî bî,

Heger paş hingo em dê bo yeke dîn bî»

Sitîyêd xana sed bêt'irin

Fincanêd jehrê lêk wedigirin

Êk vedixun panzdeh pê dimirin

Risposero: «Siamo più di quaranta donne!»

Risposero: «Siamo più di quaranta donne!

Una coppa di veleno

Ci passeremo l'una con l'altra.»

Una ci va e quindici muoiono.

La moglie di Abdalbeg disse: «Io

non berrò da questa coppa

Quel veleno. Sono incinta di un figlio

maschio,

Lui vendicherà suo padre.»

«Oh donne, oh donne

Noi vogliamo chiedervi

Dopo i Khan chi si prenderà cura di voi?»

Queste ottime donne

Una coppa di veleno si passano l'una con
 l'altra

Una beve e quindici muoiono.

Sitî la figlia dello shah

Sitî la figlia dello shah

[Disse:] «Io non berrò dalla coppa.

Sono incinta di un maschio.

Sarà lui a vendicare suo padre!»

«Oh Sitî, oh Sitî!

Noi siamo piccole e abbiamo armi bianche

Sveglia il tuo sposo

Khan sta aspettando suo figlio!»

Khan disse: «Non è peccato chiedere me
 bê aybin,

Cosa farete dopo di noi?»

Risposero: «Le nostre teste sono state
 rasate

Le nostre ciocche sono state recise

Se dopo di voi non ci sarà nessuno a
 guardarci»

Le donne della tribù di Khan sono più di
 cento

Una coppa di veleno si passeranno

Una beve e altre quindici muoiono

7. [o.c.], n° 90

Xan dibêjte styane:	Khan chiese alle donne
«Pisyar dibê e'ybin,	Non è peccato domandare
Paşê me dê bo k'ê dibin?»	Chi si prenderà cura di voi dopo di noi?

8. [o.c.], n° 92

Styêd xana çil û şeşin,	Le donne della tribù di Khan sono quarantasei
Fîncanê jarê lêk vedibeşin,	Prendono una tazza con il veleno
Ek ya vedixot pênc û çar neheşin.	Una beve e cinquantaquattro muoiono
Styed xana fincanê jarê vexarin	Le donne della tribù di Khan bevono dalla tazza col veleno
H'emû delaqêd qesrêda çûne xare	Tutte si gettarono dalla finestra del castello

Come è possibile notare dalla diversa lunghezza di ciascun estratto, la porzione di canto riservata all'argomento differisce tra le varianti che tuttavia presentano delle formule comuni.

Una notevole eccezione si trova nella versione [o.m.] (vv. 308-310), proveniente dalla regione del Mukrî (Iran), più lontana e dialettalmente diversa rispetto alle varianti elencate in esempio, afferenti al dialetto *kurmanji* del nord. In questa variante il medesimo tema è sviluppato in modo diverso e nessuna delle formule individuate nelle altre varianti compare. I versi sottolineati sono le formule ricorrenti tra le varianti.

[a] *Pisyar dibê e'ybin,* *Non è peccato domandare*

Con leggere varianti o aggiunte si trova negli esempi 1 (v. 540), 5 (v. 522) e 7.

[b] *Şolet [comp.spec] 'hisêbin/b'kitêbin Problemi [...] riflettiamo/affrontiamo*

Si trova negli esempi 1 (v. 541) e 2 (vv. 390-391).

[c] *Paşê me dê bo k'ê dibin?»* *Chi si prenderà cura di voi dopo di noi?*

In questo caso il complemento di specificazione può essere *me* (di noi) o *Xana* (dei *khan*). Questa formula compare negli esempi 1 (vv. 542-543, 546), 2 (v. 392), 3 (v. 446), 5 (v. 523), 6 (v. 737) e 7.

[d]

[I.A.], vv. 544-545 (esempio 1)

Serê me qursandê bit	Le nostre teste sono state rasate,
Biskame ya tirşê bit	Le nostre ciocche si sono seccate,

[K.M.], vv. 375-376 (esempio 6)

Biskêd meyêd qursandî bî,	Le nostre ciocche sono state rasate
Dibêynê: «Serê meyî t'iraşî bî	Risposero: «Le nostre teste sono state seccate

Questa formula organizzata in un distico si trova nelle sole due varianti elencate. In questo caso è significativo l'uso in combinazioni semantiche diverse dei termini *serê* (testa), *qursandê* (participio del verbo *qursandin* = tagliare, rasare), *biskame* (plurale di *bisk* = ciocca + aggettivo possessivo *me* = nostre), *tirşê* (participio, con grafia alternativa, di *t'eraş kirin* = tagliare, rasare).

[e] *Styêd xana [numero] in,* *Le donne della tribù di Khan sono [...]*

Questa formula è costituita da tre parti: [*sithêt Xana*] (le donne della tribù di Khano); [*numero*]; [*in/tirin*] (sono/sono di più). È usata negli esempi 1 (vv. 547-548, 551-552, 555-556), 2 (vv. 393, 396, 399), 4 (vv. 261-262), 6 (v. 378), 7. La formula è usata in una costruzione anaforica insieme alle successive formule [f] e [g]. L'alternanza e la ripetizione nel medesimo ordine di queste formule generano brevi strofe.

[f] [*fîncanî jehrî*] (coppa di veleno) e [verbo]

Essa compare negli esempi 1 (vv. 549, 553), 2 (vv. 394, 397, 400), 3 (v. 447), 4 (vv. 263-264), 5 (v. 525), 6 (v. 379), 7. Nell'esempio 1 c'è l'inversione dei termini *jehrî b'fîncanê* (il veleno nella coppa); nell'esempio 4 la formula è divisa su due versi, uno anomalo di 6 sillabe, l'altro di 8; nell'esempio 7 compaiono due formule in un solo verso: la prima metà di [e] e [f].

Un particolare interessante è che l'espressione *fîncanê je'hrê* viene usata anche in relazione al TEMA 10.2 (UCCISIONE DI KALIFA)⁴⁵ nella versione [I.A.] (vv. 721, 475 e 528).

[g] *Êk ved'xon [numero] [verbo]* *Una beve [...]*

45. Vedi p. 152.

Si trova negli esempi 1 (vv. 550, 554), 2 (vv. 395, 398, 401), 3 (v. 469), 4 (v. 265), 5 (v. 526), 6 (v. 380), 7.

[h] [verbo con significato di chiamare] [nome]

I verbi utilizzati sono *cabê ben bû/heware bû /bangê biben bo* (andate a chiamare, allertate, avvisate). La formula è utilizzata in versi consecutivi con una delle due parti stabile e l'altra mutevole ([nome] fisso e [verbo] diverso e viceversa). Essa è utilizzata negli esempi 1 (vv. 559-560 e 564-565) e 2 (vv. 402-403 e 406-407).

[i] Da bi xemilîn [complemento] Che si facciano belle [...]

[j] Bê n cefa [complemento oggetto] [...] le piccole culle

Le due formule precedenti si trovano negli esempi 1 (rispettivamente vv. 561, 565 e v. 562) e 2 (vv. 404, 408 e vv. 405, 409).

[k] Na vexom û fincanane Io non berrò dalla coppa

[l] 'Hemilî min 'hemilî kuro ne Sono incinta di un maschio

[m] [verbo] babane [...] suo padre!

Queste ultime tre formule compaiono in successione negli esempi 3 (vv. 451-53), 4 (vv. 266-68) e 5 (vv. 529-31) e come le precedenti tre [h], [i] e [j] costituiscono due gruppi formulari che, ripetuti generano strofe simili. La disposizione all'interno del passaggio tematico delle formule fino a questo punto analizzate si presenta diversa nelle varie versioni del *beyt* ed è interessante darne una visione d'insieme. Nello schema sottostante sono elencate con la rispettiva lettera le formule nell'ordine di apparizione e con un trattino (-) i versi non ascrivibili a formule specifiche (tra parentesi quadre sezioni in prosa o passaggi in versi più lunghi non attinenti alle formule):

1. [I.A.]: a b c c d d c [prosa] e f g e e f g e e f - h h i j h h i - - - - ;

2. [F.B.]: b b c e f g e f g e f g h h i j h h i j

3. [H.S.]: c c f g - k l m

4. [B.B.]: e e f g k l m

5. [H.A.]: -q q - f g - - k l m - - - -

6. [K.M.]: a c d d c e f g

7. [O.C.]: - a c [...] e f g -

Tipologia di formula B):

ricorre più volte in una variante

Alla seconda tipologia appartengono le formule che compaiono più volte in una variante e hanno evidenti paralleli in altre. Nel *beyt* questo tipo di formula, spesso costituita da un verso isolato, è utilizzato in modo generico in vari punti del racconto poiché non ha legami esclusivi con specifici temi.

Quarto esempio: formula di apertura o cesura

La formula è costituita da una frase esclamativa che può segnalare, attraverso una generica indicazione temporale, l'interruzione dell'azione precedente, un cambiamento di luogo o di personaggi e svolgere, pertanto una funzione connettiva tra temi. Infatti, questa formula è utilizzata in apertura di una sezione cantata o al suo interno in qualità di cesura, ma mai come verso conclusivo.

[a]

1. [H.A.], vv. 6, 57, 264, 272, 321, 372, 373, 438, 439, 448, 449, 559, 569, 570, 730, 753, 833

Çi spêdeye spêde zîye Che mattino è, è mattino presto!

2. [F.B.], vv. 70, 89, 102, 131, 148, 176, 202, 314

Çi spêdeye hêsta zûye Che mattino è, è ancora presto!

3. [H.S.], vv. 175, 223, 262, 342, 515

Çi spêde ye soba zîye Che mattino è, è presto l'indomani!

4. [H.S.], vv. 349, 411

Bejîn: «Çi spêde ye soba zîye Dicono: «Che mattino è, è presto l'indomani!

5. [H.S.], v. 514

Bejît bît: «Çi spêde ye soba zîye Si dice: «Che mattino è, è presto l'indomani!

6. [H.S.], vv. 224, 269, 350, 412, 413

Çi spêde ye dunya zîye Che mattino è, è presto!

7. [H.S.], v. 241 e [H.A.], vv. 18,19

Çi evare direngîye Che sera è, è tardi!

8. [H.A.], v. 114

Hêe gote: çî evare direngîye Hee dice: che sera è, è tardi!

9. [H.S.], v. 86

Çi sobeye dunya zuye Che mattino è, è presto!

10. [H.S.], v. 268
Çi spêdeye şeva zîye Che mattino è, presto è notte!
11. [H.A.], vv. 736, 737, 754 e [I.A.], vv. 382, 383
Çi spêdeye digel beyanî Che mattino è, il sole splende!
12. [H.A.], v. 405
Çi spêdeye Xano dibêjît: Che mattino è, Khan disse:
13. [H.A.], v. 794
Çi spêdeye tavî dayê Che mattino è, c'è un temporale!
14. [H.S.], vv. 1, 17, 48, 85
Çi şeveke Xodî daê Che notte Dio ha creato
15. [H.S.], vv. 2, 18, 49
Çi rojeke Xodî daê Che giorno Dio ha creato
16. [H.A.], vv. 80, 81
Çi spêdeko Xodî dayê Che mattino Dio ha dato
17. [I.A.], v. 69
He çî roja Xodê daî Ah che giorni Dio ha dato!
18. [I.A.], v. 192
He çî rojekî Xodî daî Ah che giorno Dio ha dato

La formula è costruita rispettando una tipologia di verso piuttosto comune: un ottosillabo con quattro accenti (i.e.: *çi spêdeye hêştâ zûye*) e rima femminile, ovvero tra due parole con accento piano, in *-îye*. È divisa in due parti, di cui la prima è composta da tre elementi [*çi*] (aggettivo interrogativo, 'che/quale'), [sostantivo], indicante una parte della giornata, *-ye/-e* (terza persona singolare, tempo presente del verbo *bûn* = essere); e la seconda da un [sostantivo/avverbio/pronome /-], un [aggettivo], e nuovamente *-ye/-e*. Questa struttura è simmetrica, poiché il verso è diviso in due emistichi di quattro sillabe ciascuno che terminano entrambi con la sillaba rima (*-ye*). A essa corrispondono gli esempi da 1 a 10. Gli elementi in più che si trovano negli esempi 4, 5 e 8 (*bêjin* = dicono, *bejît bit* = si dice, *heê gote* = disse) non modificano la formula: sono espressioni frequentemente usate nel il primo verso di una sezione cantata, spesso per introdurre il discorso diretto [Sharifi e Barwari 2020, 151-162.].

Fatta eccezione per l'esempio 7, il verso può essere così realizzato: nel primo emistichio in prima posizione *çi* (che), poi *spêde* (mattino) oppure *sobe* (domani), infine *-ye/e* (è); nel secondo emistichio in prima posizione *spêde*, *hêştâ* (ancora), *soba*, *şeva* (notte), *dunya* (mondo) – termine

comunemente usato in espressioni temporali come ad esempio *dinya esr e* (è pomeriggio) [Chyet 2003, 155] dove la diversa grafia dipende dai fattori linguistici evidenziati nella premessa – seguito da *zû/zî* (presto), e infine *-ye/e*. Negli esempi 7 e 8 è utilizzato il termine *êvar* (sera) con il verbo *direngî ye* (è tardi). Negli esempi da 11 a 13 la prima parte della formula rimane uguale, la seconda viene modificata e il verso risulta perciò: *çi spêde ye / tavî dayê* (c'è un temporale), oppure *Xanî dibêjît* (Khan disse). Negli esempi da 14 a 18 cambia leggermente anche la struttura della prima parte e la formula intera diventa: in prima posizione *çi*, poi *spêde*, *şeveke* (una notte) oppure *rojekî* (un giorno), e in ultima posizione *Xodî dayê / daê* (Dio ha dato).

Questa formula è ampiamente usata in molte delle varianti e in punti diversi del *beyt*, poiché ha in genere funzione di raccordo tra temi diversi quando è utilizzata all'interno di una sequenza cantata, oppure perché può essere utilizzata come elemento di discontinuità rimica, come accade ad esempio nelle varianti [F.B.] (vv. 202, 314), [I.A.] (vv. 382, 383) e [H.A.], dove il cantore, Ahmed, utilizza sistematicamente questa formula come elemento di discontinuità nella sequenza rimica. Questo particolare modo di utilizzare versi-formula come elementi di segnalazione di un cambiamento della rima è descritto con l'espressione *rhyme signalling device* (RSD, dispositivo di segnalazione rimica) [Chyet 1991, 140]. Un RSD può essere il primo di una breve serie di versi in rima, nel quale viene cambiata la parola rima a ogni successiva ripetizione. L'anafora e la rima generano delle strofe sebbene non ci siano strutture regolari né omogeneità nell'utilizzo di simili espedienti.

Quinto esempio: formule con funzione di RSD

All'interno del poema si trovano alcuni passaggi costruiti per anafora che elencano azioni, oggetti o persone secondo uno schema fisso che consiste nell'uso di uno o più versi, di cui ad ogni successiva ricorrenza viene modificata la parte finale, ossia la parola rima. In questo modo vengono create brevi strofe di lunghezza variabile, con il primo o i primi versi simili, ma con rima diversa. Gli esempi seguenti, tratti da un'unica variante [H.A.], ma rintracciabili con funzione e caratteristiche analoghe in tutte le altre varianti, illustrano questo uso delle formule come RSD.

1. [H.A.], vv. 170-179

Ser hosta mamî Qasime
Bera bibire bi û bisome
Ew heqî tevir û asin e

Il mastro costruttore, zio Qasim
Tagliò la pietra e la puntellò
Il prezzo del piccone è il ferro

Ser hosta mamî ‘Omere
Bera bibire bi û tevire
B’heqî tevîr û qîran e
Ser hosta mamî ‘Elê ye
Bera bibire bi û tefşiye
‘Heqî tevîr û ripê ye
Dimdim îna ber bestine

Il mastro costruttore è zio Omar
Tagliò la pietra col piccone
Il prezzo di un piccone è il qîran
Il mastro costruttore è zio Ali
Ha tagliato la pietra con lo scalpello
Il prezzo di un piccone è il repi
Hanno quasi completato la costruzione di
Dimdim

2. [H.A.], vv. 204-215

Ser hosta mamî ‘Ebase
Bera bibire bi armase
şeyk Seidane serê û piştane go’: «Bes e!»

Darêjî û pûlaye ya wê rêzase
Dilê min nebît was wase
Serî hosta mamî ‘Omere
Bera bibire bi tevire
Heqî tevîr û qîran e
Serî hosta mamî ‘Elê ye
Bera bibire bi tefşiye
Heqî tevîr û ripê ye
Dimdim îna ber pî kolî

L’esperto costruttore è zio Abbas
Hanno tagliato le pietre con i diamanti
Sulla testa e sulle spalle di shayk Said disse:
«Basta!»
Il legno e acciaio sulla cima
Non rendete sospettoso il mio cuore
L’esperto costruttore è zio Amar
Ha tagliato la pietra col piccone
Il prezzo del piccone è di un qîran
L’esperto costruttore è zio Ali
Ha tagliato la pietra con lo scalpello
Il prezzo del piccone è un repi
Hanno provato a costruire Dimdim

I versi sottolineati indicano l’inizio di una costruzione anaforica complessa organizzata, in questo caso, sui primi tre versi della strofa. In entrambi gli esempi la prima parte di ciascuno di essi, corrispondente alle prime cinque sillabe, rimane fissa, mentre la seconda, composta da tre sillabe, cambia a ogni strofa. Il primo verso è di otto sillabe; nel secondo la prima parte fissa è composta da sei sillabe (tra *bi* e *û* c’è una sinalefe), mentre la seconda può arrivare a comprendere da tre a nove sillabe; nel terzo verso la prima parte fissa è di cinque sillabe la seconda completa la frase con un verbo nominale di tre sillabe.

- [b] *Ser hosta mamî [nome]* (Il mastro costruttore, zio ...)
[c] *Bera bibire bi û [verbo/compl. mezzo]* (Tagliò la pietra ...)
[d] *Heqî tevîr û [verbo nominale]* (Il prezzo del piccone...)

In questa variante, esempio 3, lo schema strofico prevede un primo verso-formula in funzione di RSD e altre formule di chiusura della strofa.

3. [H.A.], vv. 230-244

Bînin û t’opa Mirarê
Der xite wekê tirarê

Ew per ê bo biracî tuyare
Bircî têkîra deng vedave

Şîr zêrîna nav li xodane
Bînin û t’opa biçûyike
Der xire wek sindurîke

Ew per ê bo bircêt bîka
Bircî jîkêra deng vedave

Şîr zêrîna nav li xodane
«Bînin û t’opa ‘Enzeli
Der xire wekê mencilî
Ew perê bo bircêt kelî
Bircî jîkêra dengi ve dave

Şîn zêrîna nav li xodane

[e] *Bînin û t’opa [nome]*

[f] *Bircî têkîra deng vedave*

[g] *Şîr zêrîna nav li xodane*

Portate il mortaio dei Mirari

La bocca del mortaio è rotonda come un ricettacolo

L’hanno portato alla torre dei fidanzati

Il rumore alla base della torre si fece acuto e potente

In mezzo ai signori delle spade d’oro

Portate il mortaio piccolo

Il canale del mortaio è rotondo come una bara

Lo hanno portato alla torre delle spose

Il rumore alla base della torre si fece acuto e potente

In mezzo ai signori delle spade d’oro

«Portate il mortaio di Anzali

Il canale del mortaio è come un falcetto

Lo hanno portato alla torre del castello

Il rumore alla base della torre si fece acuto e potente

In mezzo ai signori delle spade d’oro

Portate il mortaio [...]

Il rumore alla base della torre si fece acuto e potente

In mezzo ai signori delle spade d’oro

La formula [e] è divisa anch’essa in cinque sillabe fisse e tre variabili, mentre le formule [f] e [g] si ripetono identiche.

Negli esempi 4 e 5, le formule seguono il modello dell’esempio 1: la prima parte della formula rimane fissa la seconda cambia.

4. [H.A.], vv. 245-252

Dimdim berekî xorsitê
‘Heftsed t’op çûnî bidirostê

Ber ser dari îna vego hastê
Dimdim berekî di avêda
‘Heftsed t’op çûnî digavêda
Ber ser berê neçû pêda
Dimdim berekî bin kupe

Welat weko ber Bersikê li ber dilope

Dimdim è una rocca davvero forte
È stata colpita da settecento mortai esattamente

Nessuna delle sue pietre si è smossa

Dimdim è una rocca nell’acqua

È stata colpita da settecento mortai insieme

Nessuna delle sue pietre si è smossa

Dimdim è una rocca sulla cima della montagna

La patria come le rocce di Barsika sotto le gocce.

5. [H.A.], vv. 415-436

Hîviya min 'Xewisî û Geyalin	La mia speranza è Ghaws Geyalin
Tu bi serokî ewliyanê	Tu sei il capo degli alleati
Ta bi hatê bi hewara Xanê	Voi siete venuti ad aiutare Khan
Hîviya min ni şêxî Îslamî	La mia speranza è riposta in Şaykh Islam
Li ser milê şîrî pane	Che portava una larga spada sulla spalla
Hatê tawara xanane	Sei venuto ad aiutare i Khan
Hîviya min mela Brîfîka	La mia speranza è riposta nel Mullah dei Brefki
Çi di sor in weko kolîlika	Loro sono come dei fiori rossi
Yî tèn û wek babelîsîka	Arrivano tuonando
Tèn û di hawara biçîka	Arrivano per aiutare i bambini
Hîviya min Melayî Badê	La mia speranza è riposta in Mullah Badi
Tu bi 'amî xo dêê rêbadê	Tu sei uno scienziato grazie alla conoscenza divina
Li hawara xana we tu hatê	Sei venuto ad aiutare i Khan
Hîviya min mela E'hmedî Kemekê	La mia speranza è nel Mullah Ahmed Kamaki
Tu bi 'ebaê we belekê	Tu indossi una veste ampia e nera
Nav şera nî tu gelekê	Hai un grande ruolo in ogni battaglia
Hîviya min lawî Bêtkarê	La mia speranza è riposta nell'uomo dei Betkari
'Helal bît şîrî te xarê	Il latte che bevi te lo sei meritato
Bi destikî şîrê hatiye xarê	Sei sceso da cavallo tenendo una spada
Hîviya min lê babî Keçere	La mia speranza è riposta nel padre di Keçere

[h] (esempio 4) *Dimdim berekî*
[complemento]

Dimdim è una rocca [...]

[i] (esempio 5) *Hîviya min [nome]*
La mia speranza è riposta [...]

Nell'esempio 6 due formule si ripetono e sono messe in relazione dalla rima in *-e*.

[j] *Şîrî te maholî [colore] e*
La tua spada è un sarchio di legno [...]

[k] *Nabirit qelişê [oggetto]*
Non taglia la buccia di [...]

6. [H.A.], vv. 602-627

Şîrekî bo min hatiye	Mi è stata inviata una spada
Îbihiniye îbiminiye	[...]
Bi ç'em û cenan û kaniye	Ha il valore di fontane e fiumi
Bi asinî xo de birûskiye	Il suo ferro è come il lampo
Çar çeqa lidevê dayi ye	È stata battuta quattro volte

Çar çeqa lidevê dayi ye»
«Herî weye herwe nîne»
«Şîrî te maholî sor e
Şîrî te maholî sor e
Sertîra wê nî sator e
Nabirit qelişê gundure
Şîrî te maholî reşê
Sertîra wê gola neşe
Nabirit qelişê zebeşe
Şîrî te maholî sipî ye
Sertîra wê gola geşe
Nabirit qelişê zebeşe
Şîrî te maholî reş e
Cexwerî wê tenîye
Nabirit belgî kir mîye»
Xelife dibête xolamê
«Şîrê bine digel kavlanê
Û bide lepêt evê Xanê
Xolamî dibêti «We nakem
Ez vê çavê ji çû çe nakem
Şîrê lepêt Xanoê nakem»

È stata battuta quattro volte»
«No, non è così!»
«La tua spada è un sarchio di legno rosso
La tua spada è un sarchio di legno rosso
La sua punta è come un grosso coltello
Non taglia la buccia di un melone
La tua spada è un sarchio di legno nero
La sua punta è un fiore brillante
Non taglia la buccia di un'anguria
La tua spada è un sarchio di legno bianco
La sua punta è un fiore
Non taglia la buccia di un'anguria
La tua spada è un sarchio di legno nero
Il suo metallo è in realtà carbone
Non taglia neanche le foglie secche.»
Califfo disse al suo servo
«Porta qui la spada con la sua custodia
Dalla in mano a questo Khan!»
Il servo disse: «Non lo farò
Non mi macchierò di tale vergogna!
Non darò la spada in mano a Khan»

L'anomalia dei vv. 616 e 619, ai quali non seguono versi in rima come suggerirebbe lo schema-strofa, potrebbe essere dovuta a un'inversione operata dal cantore per dimenticanza o errore. Infatti i vv. 617 e 618 rimangono con il v. 19, mentre i vv. 620 e 621 con il v. 616.

I vv. 602, 623 e 627 richiamano per anafora e assonanza lo schema generato dalle formule appena descritte ed esemplificano ulteriori possibili relazioni che si instaurano all'interno di un passaggio cantato.

Nel passaggio successivo, esempio 7, una delle formule presenti subisce due mutazioni, rispettivamente nella parte iniziale e in quella finale, similmente a quanto accade altrove (vedi Terzo esempio formula [h]).

7. [H.A.], vv. 299-320

Ka'xezek çû Derza Berê	Una lettera fu inviata a Derza Berî
Kafirek tê û ji Derza Berê	Un pagano sta arrivando da Darza Berî.
Ew kafirî te cil serê	Il pagano indossa una corona
Got: «Ezim dujiminî welatê pê'xemberê	Ha detto: «Sono il nemico della nazione del Profeta
Ka'xezek çû j'Herdebêle	Una lettera fu inviata ad Ardabil
Kafirek tê wo j'Herdebêle	Una lettera fu inviata ad Ardabil
Te simbêl bî divî çêle	Lui ha dei baffi

Got: «Dimdim û xirabiken bû t'opê û simbêle!»	Disse «Distruggerò Dimdim con un pelo dei miei baffi!»
Ka'xezek çû rojava he	Una lettera fu inviata ad Ovest
Kafirek têwo ji rojava he	Un pagano arriva dall'Ovest
Xolamî yek t'opek berda ve	Un servo ha sparato con un mortaio
Xolamî yek t'opek berda ve	Un servo ha sparato con un mortaio
Li keli nedabûnî tave	Sul castello non ha splenduto il sole
Ka'xezek çû rojava he	Una lettera fu inviata ad Ovest
Kafirek têwo ji rojava he	Un pagano sta arrivando dall'Ovest
Xolamî yek t'opek berda ve	Un servo ha sparato con un mortaio
Sî roja li keli nedabûnî tave	Per tre giorni sul castello non ha brillato il sole
Ka'xezek çû Sela Mesta	Una lettera fu inviata a Sela Maste
Kafirek têt û Sela Mesta	Un pagano sta arrivando da Sela Maste
Hindibîn direwe hindibîn raste	Qualcuno dice che è falso qualcuno dice che è vero
Dura keli ve û vebeste	Ha circondato il castello
Dura keli ve û vebeste	Ha circondato il castello

In questo passaggio si individuano tre formule:

[l] <i>Ka'xezek çû [luogo x]</i>	<i>Una lettera andò [...]</i>
[m] <i>Kafirek têwo [luogo x]</i>	<i>Un pagano arriva [...]</i>
[n] <i>Xolamî yek t'opek berda ve</i>	<i>Un servo ha sparato con un mortaio</i>

Le formule [l] e [m] sono connesse, poiché la seconda può essere considerata una variazione della prima: [l] = [sogg. A + luogo x] e [m] = [sogg. B + luogo x] dove α e β sono costanti nei versi successivi e x variabile. La formula [n] è sempre ripetuta identica.

Una delle caratteristiche che emerge dall'analisi delle formule con funzione di RSD e delle modalità con le quali vengono adoperate è che la costruzione anaforica della strofa risulta un elemento caratterizzante per alcuni temi, come si vedrà nel capitolo successivo, e in particolare per alcuni di quelli che sono stati definiti *ricorrenti*.

Sesto esempio: formula di cesura

Una formula che sembra avere una precipua funzione di cesura testuale è:

[o] <i>Dilê Dimdim û Xan têda</i>	<i>Dimdim che proteggi Khan</i>
-----------------------------------	---------------------------------

Essa compare, con leggere varianti in tutte le cinque versioni in forma di *beyt* di BAHDINAN 2009, e ha la funzione di concludere sequenze cantate seguite da racconto in prosa, oppure di separare due sequenze rimiche distinte.

Ad esempio la formula compare nella variante [H.S.] come conclusione di una sequenza cantata ai vv. 118 e 330 e come separatore di sequenze rimiche al v. 174 (rispettivamente *-in* da *-îye* e *-anê* da *-êda*); nella variante [H.A.] la formula si trova ai vv. 260-261, dove separa (rime *-in* da *-îye*); nella variante [I.A.], dove compare nella forma *lema Dimdim xwê Xan têda* (poiché Dimdim protegge il *khan*) ai vv. 433-434, separa due argomenti all'interno dello stesso tema e della stessa sequenza rimica; nella variante [B.B.] ai vv. 69-70 e 112, conclude una sequenza cantata, mentre ai vv. 37 e 52 separa due sequenze rimiche (rispettivamente *-hela* da *-îne* e *-en* da *-înin*).

Settimo esempio: formula con funzione ritmico-onomatopeica

Questa formula consiste nella semplice ripetizione del verbo *bînin* (portate/che portino - imperativo o congiuntivo del verbo *anîn* = portare) ed è usata con una certa frequenza in vari punti del racconto per sottolineare retoricamente la continuità dell'azione attraverso la reiterazione del verbo che assume, oltre alla funzione semantica descrittiva una funzione sonora e ritmica quasi onomatopeica. Negli esempi è indicato tra parentesi l'oggetto a cui si riferisce l'azione.

1. [I.A.], vv. 224-225 (carta)

Xanê d'betê bînin bînin
Xanê d'betê bînin bînin

2. [I.A.], vv. 273-274 (carta), 1117-1118 (polvere da sparo)

Şahê gotî «Bînin, bînin
Şahê d'bêti bînin, bînin

3. [I.A.], vv. 493-494 (badili e asce ai persiani)

Hê îna gotê bînin, bînin,
Bînin, bînin, bînin, bînin

4. [I.A.], vv. 1103-1104 (corona)

Go bînin bînin bînin
Şahê gote bînin bînin

5. [F.B.], v. 213 (carta)

Gotî xo: «Bînin bînin

6. [F.B.], v. 249 (cannoni)

«Dî hîn binin û hîn bînin

7. [F.B.], v. 256 (cannoni)
We ê hîn bînin û hîn bînin

8. [F.B.], v. 325 (cannoni)
Dî hîn bînin û hîn bînin

9. [F.B.], v. 626 (polvere da sparo)
Gotî huyin bînin, kafira gotî huyin bînin

10. [H.S.], v. 303 (cannoni), v. 441 (oro e argento per forgiare armi)
«Haê d' bînin û d' bînin

11. [H.S.], vv. 706-707 (polvere da sparo)
«Haê dî bînin û dî bînin»
Şahê got: «Haê dî bînin

12. [B.B.], v. 54 (carta)
Da û dî bînin û dî bînin

13. [B.B.], v. 149 (cannoni), v. 164 (carta), v. 157 (cannone), v. 199 (Mahmid), v. 449
(polvere da sparo)
Go': «Dî bînin û dî bînin

14. [H.A.], v. 144 (pelle di bue), v. 188 (cannoni), v. 362 (cannoni), v. 584 (tazze
d'acqua), v. 848 (polvere da sparo)
«Wê dî bînin weê dî bînin

15. [H.A.], v. 227 (cannoni)
«Weyla bînin weyla bînin

Formule nello *stran*

Nelle cinque versioni di *stran* analizzate ([I.A._{st.}], [H.B._{st.}], [KHI1], [KHI2] e [KHI3]), simili per la costruzione strofica in distici in cui il secondo verso rimane uguale per tutto il canto o per una serie di strofe, si denota l'uso di alcuni versi-formula utilizzati anche nel *beyt*. Nelle versioni [H.B._{st.}] e [I.A._{st.}] la formula *Dimdim berekî* [complemento] (*Dimdim è una roccia [...]*) (Quinto esempio, formula [h]), ad esempio viene utilizzata in funzione di RSD, rispettivamente nelle strofe 6, 9, 12 e 4, 7, 10, 13, creando, attraverso la ricorrenza ogni tre strofe, una sequenza rimica anaforica. Nella versione [I.A._{st.}] l'espedito del RSD è utilizzato ulteriormente con altre formule e il cantore Ibrahim crea così un interessante intreccio che si dipana attraverso l'intero canto.

- [a] *Dimdim ber e [comp. spec.] (Dimdim è una roccia [...])* (str. 4, 7, 10, 13)
- [b] *Du hizar t'upa [verbo] (Duemila cannoni [...])* (str. 5, 8)
- [c] *Dimdim nîne [frase 2] (Non è Dimdim [...])* (str. 17, 20)
- [d] *Dimdim îna [oggettiva] (Hanno cominciato a [...] Dimdim)* (str. 22, 32, 35, 38, 41)
- [e] *Du hizar [animale 1] û du hizar [animale 2] (Duemila [...] e duemila [...])* (str. 23, 24, 26, 27, 29, 30)
- [f] *Du hizar pala [verbo] (Duemila operai [...])* (str. 33, 36, 39, 42)
- [g] *Wan çekir hikî qertulî (Lo hanno reso il luogo della vendetta)* (str. 34, 37, 40)
- [h] *Xan dibêtî hosta [nome] (Khan ha chiamato il mastro [...])* (str. 44, 47, 50, 54, 57, 60)
- [i] *Mifireqê bike di nav berê (Fai un buco nella roccia)* (str. 45, 48)
- [j] *Ser helat zêreki [colore] (La ricompensa sarà dell'oro [...])* (str. 46, 49).

Inoltre alcuni versi dello *stran* sono utilizzati dal cantore anche nell'esecuzione del *beyt*: str. 1 – v. 71, str. 6 e 9 – v. 459, str. 28 – v. 592, str. 43 – v. 115.

Temi, motivi e sequenze: definizioni e organizzazione

Con l'obiettivo di rendere comparabili le varianti del *beyt* raccolte, al fine di individuare e definire un *oicotipo*, è stata effettuata, in seconda battuta, l'analisi strutturale per rintracciare, grazie anche alla presenza delle *formule* precedentemente individuate, i *motivi*, gli *allomotivi* e i *temi*, utilizzati in ciascuna variante e la cui organica giustapposizione dà vita alle *morfologie* specifiche di ciascun *beyt*.

Lord [2005, 50 e 133] afferma che:

il canto epico orale è poesia narrativa composta nel corso di molte generazioni da cantori di storie che non conoscono la scrittura; consiste nel costruire versi ed emistichi regolati dalla metrica attraverso formule ed espressioni formulari e nella costruzione dei canti mediante l'uso di temi. [...] Con la parola tema mi riferisco agli episodi ricorrenti e ai passi descrittivi nei canti.

formule e gruppi di formule [...] hanno un unico fine: fornire uno strumento per narrare una storia in canto e versi. [...] ho definito gli insiemi di idee usati abitualmente nella narrazione di storie nello stile formulare di canto tradizionale i "temi" della poesia.

I *temi* sono dunque definibili come sequenze narrative formate da complessi ampi, stabili e ricorrenti in versioni diverse della medesima narrazione (*Tale-type*), di motivi o funzioni, ovvero di *motifeme*, alcuni dei quali sono fondamentali per lo sviluppo dell'intreccio, mentre altri possono essere aggiunti per completare e arricchire la narrazione.

Nell'epica orale i temi si comportano come unità strutturali indipendenti che, coerentemente con lo svolgimento dell'azione e con il nucleo tematico caratteristico (il *Tale-type*) possono essere combinati in ordine diverso creando sequenze narrative originali, le *morfologie*. Ogni tema può, inoltre, essere trattato dal cantore in modo personale, ampliato o ridotto nel numero di versi o frasi nelle sezioni in prosa, farcito di particolari pur rimanendo riconoscibile. Lo stile del cantore è individuato proprio dal modo in cui sceglie di disporre, collegare ed elaborare i vari temi, decidendo a quali conferire maggior importanza e a quali dedicare meno attenzione [Lord 2005, 78-80].

Nel caso del *Beyta Dimdim*, sebbene ogni unità tematica possa essere considerata indipendente dalle altre, la successione è parzialmente limitata dalla cronologia degli avvenimenti storici e dal necessario mantenimento della coerenza con il nucleo tematico caratteristico. Pertanto la connessione tra le unità può avvenire senza soluzione di continuità, oppure tramite versi di cesura, come indicato nel paragrafo precedente. I temi principali

si articolano nei vari motivi e possono avere una struttura 'a finestra', all'interno della quale trovano spazio temi secondari (più avanti definiti *temi ricorrenti* e *temi accessori*), non rilevanti ai fini dello svolgimento dell'intreccio, ma caratteristici dello stile personale del cantore e in parte dell'*oicotipo*.

Il nucleo tematico caratteristico del *Beyta Dimdim*, rintracciabile in tutte le versioni indipendentemente dalla zona e dall'epoca di raccolta, si basa su un intreccio così schematizzabile: 1) il protagonista, un emiro curdo, costruisce la fortezza di Dimdim; 2) lo *shah*, a capo di un esercito, assedia la fortezza; 3) a causa di un tradimento i curdi subiscono una tremenda sconfitta, vengono annientati e la fortezza distrutta.

Ognuna delle varianti presenta però delle differenze nella presentazione dell'intreccio, nell'inserimento di altri *temi*, nella loro lunghezza, ricchezza di particolari ed elaborazione poetica e infine nell'ordine in cui sono disposti.

Inoltre, sebbene il soggetto dell'epica di Dimdim appartenga esclusivamente al repertorio orale dei curdi sunniti e non sia stato individuato presso altre culture o popolazioni vicine, tre dei *motivi* inseriti nel racconto sono stati catalogati dai folkloristi e risultano pertanto rintracciabili anche in altre tradizioni. Questi sono il combattimento contro il leone, che fa parte della tipologia H1360 (*Ricerca di animali pericolosi*) nel *Motif-Index of the Folktales*, infatti «non v'è area culturale che non abbia le sue ricerche pericolose, fra cui popolarissime quelle di animali particolarmente feroci che potrebbero facilmente uccidere l'eroe» [Thompson 1994, 471]; il motivo classificato come X913 (*Il ragazzo sparato dal cannone*) nel *Motif-Index* e tipo 1880 nel *Types of the Folktales* e illustra la punizione esemplare di un bugiardo; infine il motivo della pelle di bue, classificato come K185 (*L'acquisto di una terra basato sull'inganno*) nel *Motif-Index* e come tipo 2400 (*Il terreno misurato con la pelle del bue*) nel *Types*, dove è descritto come [ivi, 282]:

[...] uno dei più antichi esempi di affari truffaldini [...]. La storia compare sotto forma di leggenda non solo in Virgilio [episodio di Didone nell'Eneide, N.d.R.], ma anche in Erodoto, nell'antica letteratura buddhista, nelle saghe islandesi e nella *Historia Britonum* di Geoffrey of Monmouth, mentre piuttosto rare sono le sue apparizioni come fiaba orale.

Per delineare i temi, il testo è stato segmentato in base al contenuto, individuato preferenzialmente: in base alla presenza nel resoconto storico di elementi coincidenti e significativi; in base al confronto tra le varianti e in base alla presenza di formule specifiche o di formule di cesura. Ad ogni

modo, come già evidenziato da Dundes [1962-2007], la segmentazione delle unità analitiche non è un'operazione neutra poiché comporta categorizzazioni a monte su temi e contenuti e scelte che l'analista deve necessariamente operare, e che pertanto sono suscettibili di critica e revisione, nonché possibile oggetto di confronto dialogico con gli informatori. Tale confronto non è stato possibile durante la ricerca sul campo, ma potrebbe costituire un ulteriore e fertile terreno per successive indagini.

A seconda dell'importanza, del ruolo e della funzione narratologica dei temi, ne sono state individuate tre tipologie:

Temi principali: gli elementi fondamentali del racconto, i più importanti e rilevanti, i quali compaiono, con rare eccezioni, in tutte le varianti e ricorrono un'unica volta all'interno di ogni narrazione.

Temi accessori: elementi di corredo o raccordo, riempitivi che possono essere presenti o meno e avere contenuto diverso a seconda della variante (*allomotivi*). Non sono strutturali, compaiono un'unica volta e possono essere caratterizzati dalla presenza di strutture formulari particolari o versi ricorrenti.

Temi ricorrenti: Non hanno funzione strutturale dal punto di vista narrativo, ma una notevole importanza sul piano formale. Hanno, infatti, una struttura 'a contenitore' e possono essere messi in relazione ad argomenti vari rimanendo riconoscibili grazie soprattutto alla presenza di una formula. Fanno parte di questa categoria rassegne ed elenchi che possono essere ripetuti con analogia modalità e diverso contenuto in vari punti della stessa narrazione.

Come detto i *temi* sono complessi narrativi generati dall'aggregazione di formule e possono al loro interno essere suddivisi in *motivi* che possono eventualmente non essere presenti o subire delle variazioni di contenuto (*allomotivi*) senza inficiare la struttura generale né del tema stesso, né del racconto in generale.

Di seguito sono catalogati i temi individuati nello spoglio dei materiali testuali del *beyt*. I titoli, arbitrariamente scelti per nominare i *temi*, sono riassuntivi e non esaustivi della complessità che alcuni di essi presentano, ma hanno lo scopo precipuo di illustrare la presenza di elementi narratologici specifici e di permettere la costruzione delle *morfologie* delle varianti. Accanto al titolo, sono inoltre riportate la tipologia del tema, se compare in versi o in prosa, una breve descrizione, le formule caratteristiche, se presenti, ad esso associate. Alcuni temi complessi sono stati suddivisi in *motivi* che compaiono con una numerazione progressiva e, laddove

necessario è stata indicata anche la presenza di *allomotivi*, cioè di motivi con medesima funzione narratologica interscambiabili o giustapponibili.

Temi principali

TEMA INTRODUTTIVO. Prosa. Vengono fornite informazioni che riguardano il personaggio principale, o la situazione generale prima della vicenda; non è presente in tutte le varianti. Non ci sono formule specifiche.

TEMA 1: PRESENTAZIONE DEL PROTAGONISTA. Prosa o versi. Si suddivide in motivi indipendenti che possono o meno comparire o essere disposti in ordine diverso.

MOTIVO 1.1: ORIGINI. Prosa o versi; in alcune varianti è ripetuto in entrambi i modi. Si danno informazioni sulla provenienza del protagonista e sulle cause che lo hanno portato a cercare ospitalità presso lo *shah*. Non c'è una formula specifica collegata a questo tema, ma alcune formule generiche, usate cioè anche in altri contesti. Eccone alcuni esempi:

[I.A.], v. 4

Xanek j'nav kurda rabû ye

Un khan si levò tra i curdi

[H.A.], vv. 1 e 2

Hêe Xanek rabû ji Hizarcûtê

un khan sorse da Hezarjut

[K.M.], v. 1

Xan xulame li Amêdîye

Khan era un suddito di Amedî

MOTIVO 1.2.: ATTRIBUZIONE DEL NOME. Prosa. Si fornisce la motivazione leggendaria per l'origine del nome del protagonista per la quale esistono due principali tradizioni. ALLOMOTIVO 1.2.1: LEONE. Khan perde la mano catturando un leone per volere dello *shah*. Come segnalato in precedenza, questo tema appartiene alla categoria *Ricerca di animali pericolosi* del *Motif-Index*; e, in ottica proppiana, assume la funzione della *Prova* attraverso la quale si stabilisce il valore dell'eroe. ALLOMOTIVO 1.2.2: BATTAGLIA. Khan perde la mano in combattimento oppure ALLOMOTIVO 1.2.3: PUNIZIONE. La mano gli viene recisa per punizione.

MOTIVO 1.3: LITE CON KALIFA. Prosa. A seguito di una lite Khan decide di abbandonare la casa dello *shah* e di rendersi indipendente costruendone una propria.

TEMA 2: ACQUISIZIONE DEL TESORO. Prosa o versi. Khan entra in possesso di un tesoro grazie al quale può costruire la sua fortezza. Il tema comprende due motivi che, se presenti entrambi, compaiono in ordine.

MOTIVO 2.1: SOGNO. Durante una visita ai pascoli insieme allo *shah*, Khan ha una visione che gli svela il modo di ottenere un tesoro di nascosto dallo *shah*.

Alcuni elementi ricorrono in varie versioni e caratterizzano il tema. Un primo gruppo si individua nel racconto del sogno mentre sta accadendo. Gli elementi comuni sono sottolineati:

[I.A.], v. 13-16

Xanê b' çavê d'xo dîtîye	Ad un tratto Khan coi suoi stessi occhi vide
Mîşê reş û hêke sipî ye	Una mosca nera e un uovo bianco,
B'tîblêt şahê derkeftîye	Uscire da un dito dello shah.
L'ser wê pira bilaê l'ser wê bilîla	Attraversò un mare di latte
asnê û be'hra sirê derbas biye	usando un ponte di metallo

[F.B.], vv. 25-28

«Min dît xewnek 'ecîbiye	«Ho fatto un sogno così strano
Mîşek reşe û hêka sipîye	C'era una mosca nera con un uovo bianco
Li bin difînî min der keftîye	Che usciva fuori dalla mia narice proprio sotto il mio naso,
Pira bilê be'hra şîrê derbaz biye	Attraversava il ponte di metallo e un mare di latte

[H.A.], vv. 87-88

Mîşê reş keleka derkeftîye	Una mosca nera è apparsa
Li be'hra şîrê derbaz biye	Ha attraversato un mare di latte

[K.M.], vv. 10-11

Xan li xewê h'îşîyar nebûye	Khan non si svegliò dal sogno
Mêşekê xwe li difna Xani dabûye	Una mosca uscì dalla sua narice

Successivamente quando il sogno viene raccontato si ha il seguente verso:

[I.A.], v. 34

Gotî: «Şahî xuş bît xewn nine ew xeyale	E disse: «Shah, non era un bel sogno era una visione
---	--

[F.B.], vv. 33-34

Xanî gotî: «Ew xewn nine ew xeyale	Khan disse: «Non è un sogno, è una visione!
Ew xewn nine ew xolîne	Non è un sogno, sono le ceneri

[H.A.], v. 104

«Xewn nine ê xiyale	Non è un sogno è un'illusione
---------------------	-------------------------------

MOTIVO 2.2: MULLAH. Khan chiede aiuto a un *mullah* (un conoscitore della legge islamica) per decifrare lo scritto che lo rende proprietario della ricchezza trovata, poi lo uccide.

TEMA 3: COSTRUZIONE DI DIMDIM. Tema complesso articolato in vari motivi.

MOTIVO 3.1: RICHIESTA DELLA TERRA. Versi. Khan con uno stratagemma - indicato come *L'acquisto di una terra basato sull'inganno* nel *Motif-Index* e come *Il terreno misurato con la pelle del bue* nel *Types* - ottiene una terra vasta e ricca di acqua. Questo motivo è caratterizzato da una formula specifica:

[I.A.], vv. 71-72

«Herî şahî here şahî	«Oh shah, oh shah
Bide min temit çerme gaî	Dammi un pezzo di pelle di bue

[F.B.], vv. 104-105

«Herî şahê ye, herî şahê ye	«Oh shah, oh shah
Tu b'de min qeder çermî gayiye	Dammi un pezzo di pelle di bue

[H.S.], vv. 51-52

«Herî sahe herê şahê	«Oh shah, oh shah,
'Erdê b'de min temit çermî gaê	Dammi una terra [grande come] la pelle di un bue

[B.B.], v. 16

Bide min temet çermî ga ye	Dammi un pezzo di pelle di bue
----------------------------	--------------------------------

[H.A.], vv. 117-118

«Werî şahê herî şahê	«Oh shah, oh shah
Bide min temetê çermî gayê	Dammi un pezzo di pelle di bue

MOTIVO 3.2: OPERAI AL LAVORO. Versi. Il numero degli operai che costruiscono è specificato con enfasi. Per questo tema sono usate costruzioni anaforiche, come ad esempio in [F.B.] vv. 133-147 e in [H.A.] vv. 156-252.

MOTIVO 3.4: APPROVVIGIONAMENTI. Prosa. Completata la costruzione si provvede a raccogliere cibo a sufficienza per resistere ad un assedio.

TEMA 4: MATRIMONIO. Versi o prosa. Brevissimo accenno alla festa nuziale che si svolge al completamento della costruzione della fortezza. Il matrimonio tra il figlio di Khan e la figlia dello *shah* dovrebbe servire a suggellare un'alleanza. Una simile unione avvenne effettivamente qualche anno dopo la battaglia di Dimdim tra Khan Ahmad Khan Ardalan e Zarrin

Kholâh Begom. Nel 1611 infatti, *shah* ‘Abbas, sull’orlo di condurre un’altra grandiosa battaglia contro la potente tribù curda degli Ardalan, decise di stabilire un’alleanza attraverso il matrimonio di una sua congiunta, in alcune fonti la figlia [Nérweyî 2019, 103] in altre la sorella [Ardalan 2004, 38 e Celil 2019, 18], con il rampollo curdo. Per prepararlo al ruolo, Ahmad fu educato alla corte di Isfahan, fatto convertire allo *sciismo* e nominato *vali* (vassallo) dell’impero che proprio per sua mano riconquisterà Baghdad, nel 1625 [Oberling 1988].

TEMA 5: KHAN MUKRÎ. Prosa. L’unica variante in cui compare in versi rimati, sebbene non si abbiano informazioni dettagliate sulle modalità di registrazione e trascrizione, è [s.l.]. Si racconta dell’incontro tra i due capi tribù, Emir Khan Manodoro e Khan Mukrî e di come l’inusuale dono di una culla di legno che questi gli offre colpisca l’attenzione dell’ospite che decide di stringere l’alleanza.

TEMA 6: INIZIO DELL’ASSEDIO. Versi. La prima parte della battaglia vede i contendenti in equilibrio di forze. Si individuano dei sotto-temi.

MOTIVO 6.1: NEMICI DI FEDE. Versi. Nella stagione invernale i curdi rapinano le carovane persiane e con questo manifestano l’ostilità contro lo *shah*. Kalifa convince lo *shah* del fatto che il suo vecchio ospite lo abbia tradito e lo definisce ‘*nemico di fede*’.

[I.A.], v. 196

Yî biye dujminî dîni te È diventato un tuo nemico di fede

[F.B.], vv. 168-170

«Ew Xanî xolamî te ye «Il tuo servo Khan
Kuştin bazirganî te ye Ha ucciso i tuoi mercanti
Bû dujiminî dîni te ye» È diventato il tuo nemico di fede!»

[H.S.], vv. 179-181

«Herî şahê herî şahê «Oh shah, oh shah
Ew Xankî xolamî meye Il nostro servo Khan
Bû dujiminî dîni meye È diventato nostro nemico di fede!

[B.B.], vv. 89-90

Ev xankî xolamî te wo Quel Khan tuo servitore
Bû dujiminî dîni te wo» È diventato il tuo nemico di fede!»

MOTIVO 6.2: AMULETI. Versi. Accortosi dell’imminente attacco persiano Khan fa scrivere lettere o preparare amuleti per scongiurare la battaglia. Il tema viene presentato con una costruzione anaforica in modo che l’azione della scrittura e il conseguente invio verso diverse parti del Kurdistan possano essere ripetuti più volte generando una struttura per accumulazione e ottenendo un effetto enfatico.

Questo tema può essere introdotto dalla formula analizzata in precedenza nel settimo esempio, nella quale viene usato ripetutamente il verbo *binin* (portare).

MOTIVO 6.3: ASSEDIO. Versi. L’esercito persiano è assediato alle pendici di Dimdim. Le tende viste dalla fortezza sembrano coprire l’intero territorio, ma Khan convince i suoi che non tutte siano piene di soldati. In questo tema è usato il gruppo formulare di comparazione visto nel secondo esempio.

MOTIVO 6.4: SORTITE DEI CURDI. Versi. Durante la notte alcuni eroi curdi escono dalla fortezza, penetrano nel campo nemico ed uccidono molti soldati. La formula caratteristica ha la costruzione [*numero*] *xîvet kirine vale* (hanno svuotato [*numero*] tende).

TEMA 7: TRADIMENTO. Versi e prosa. Nonostante non abbia nell’immediato un effetto catastrofico per la guarnigione curda, questo risulta essere il perno attorno al quale le sorti della battaglia virano a sfavore dei curdi.

MOTIVO 7.1: IL TRADITORE. Versi. Il traditore, in molte varianti chiamato Mahmud Alakani, è offeso e disprezzato per il gesto che compie: in una lettera svela la posizione della cisterna d’acqua di Dimdim, la lega attorno ad una freccia e la scaglia verso l’accampamento nemico. Lo *shah*, sfruttata l’opportunità che gli è offerta dal traditore, non esita a farlo giustiziare disprezzandone il gesto. L’epiteto associato al traditore è «*senza padre/madre*», la formula: *ew Me’hmîdî bab/da ê nemayi* (quel Mehmîd, figlio di nessuno).

MOTIVO 7.2: INQUINAMENTO DELLA SORGENTE. Versi. La sorgente viene inquinata con il sangue della macellazione del bestiame, in modo che alla fortezza non arrivi più acqua potabile.

TEMA 8: DONNE. Versi. Le donne curde decidono di sacrificare la propria vita nel momento in cui la sorte sembra segnata. Le formule riguardanti questo tema sono state illustrate in precedenza (terzo esempio).

TEMA 9: CONSIGLIO DELLA MADRE. Versi. Khan chiede consiglio alla madre su come comportarsi per sopravvivere alla carenza d'acqua ed ella lo esorta a pregare. Alla madre è associato il verso *Ya bi kurtikê li bi lebayi* (Tu che indossi vestiti curdi).

TEMA 10: BATTAGLIA. Versi. La parte finale del racconto verte sulla battaglia all'ultimo sangue tra gli eserciti. Sono presenti vari sotto-temi

MOTIVO 10.1: I CURDI ESCONO DAL CASTELLO. Versi. In forma di elenco con struttura ricorsiva e anaforica. Sono passati in rassegna alcuni degli eroi curdi che si preparano alla battaglia vestendo l'armatura.

MOTIVO 10.2: UCCISIONE DI KALIFA. Versi. Questo tema ricorda l'episodio storico effettivamente accaduto, nel quale Khan Mukrî si reca nella tenda di Kalifa e con uno stratagemma gli sottrae la spada e lo uccide. Ricorrono alcune formule tra cui: *kuştîn mamô biraza* (uccise lo zio e i nipoti) e *ti tîbla xo bik'êşe şadeo* (solleva il dito per la *shahada*, il giuramento religioso che ogni musulmano deve compiere per confermare la sua fede). All'interno di questo tema può essere inserito il tema delle spade (tema accessorio d) spesso in costruzione ricorsiva.

MOTIVO 10.3: LA BATTAGLIA. Versi. Viene descritta la battaglia corpo a corpo e si fa riferimento alla grande quantità di morti

MOTIVO 10.4: MORTE DI ABDALBEG. Versi. Il figlio di Khan minaccia il nemico con la spada nel fodero. Quando comincia a combattere a piena forza attira su di sé gli attacchi nemici, ma viene colpito e ucciso. Gli esempi formulari collegati a questo tema sono stati analizzati nel primo esempio del precedente paragrafo.

MOTIVO 10.5: FINE DELLA BATTAGLIA. Versi. Khan disperato per la morte del figlio si getta all'inseguimento dello *shah*. **Allomotivo 10.5.1: fuoco dello *shah***. Lo *shah* per mettere fine drasticamente alla battaglia fa cospargere il campo di battaglia di polvere da sparo e appiccare il fuoco. **Allomotivo 10.5.2: fuoco delle donne**. Una delle donne rimaste al castello, la madre o la moglie di Khan o la sposa di Abdalbeg, dà fuoco al deposito della polvere da sparo, distruggendo la fortezza.

Temî ricorrenti

TEMA 11: LETTERE. Tema frequentemente utilizzato in contesti vari. Se ne individuano due tipologie.

MOTIVO 11.1: INVIO LETTERE. Versi. La struttura si ripete in forma ricorsiva per ogni destinatario: la scrittura della lettera con una richiesta e l'invio ad un destinatario. In certe strutture può essere compresa la risposta. Anche questo tema è caratterizzato dall'uso del verbo *bînin* (portate/che portino).

MOTIVO 11.2: INTERCETTAZIONE E FALSIFICAZIONE DELLE LETTERE. Versi o prosa. La lettera con una richiesta, generalmente di aiuto, è intercettata e modificata senza che il messaggero se ne renda conto. Arrivata a destinazione la richiesta risulta incomprensibile e non viene esaudita. Questo motivo si presenta con una formula di elenco in cui compare ricorsivamente l'espressione *kaqezek ji belgî...* (una lettera [è fatta] di una foglia di...), come ad esempio:

[H.S.], vv. 386-393

Bêjin: «Kaqeza ji belgî bîberî

Kaqeza ji belgî bîber

Diken bû mîrî Yemenî

Çû mu mamela nadenî

Kaqeza ji belgî tîrşokî

Diken bû mîrî Zahokî

Perî kaqezî yî şîne

Çi 'alim û xandin lî nîne

Dicono: «La lettera è fatta con una foglia di peperone

La lettera è fatta con una foglia di peperone

È stata inviata al principe degli Yaman

Non gli hanno dato nessuna risposta

La lettera è fatta con una foglia di acetosa

È stata inviata al principe di Zakho

La lettera è blu

Nessuna informazione e nessuna scritta sono visibili su di essa

TEMA 12: RASSEGNA DI PERSONE. Versi. Tema tipico con cui si elencano tutti i partecipanti a un evento. Anche in questo caso attraverso anafore viene effettuata una rassegna di nomi, ai quali è a volte associata una breve descrizione.

TEMA 13: CANNONI. Versi. In forma ricorsiva e con anafore. Vengono elencati i tipi di cannoni enfatizzando la potenza di ognuno. Anche in questo caso può essere utilizzata la formula introduttiva con il verbo *bînin*, come nell'esempio:

[H.S.], vv. 307-309

Dî bînin t'opa mezine

Berkêwî d'bêjin 'heft mine

Dimdimî hezandê j'bîne

Che portino il grande mortaio!

Qualcuno dice che colpirono sette volte

Dimdim alla sua radice

Temî accessori

TEMA 14: SERVIZIO POSTALE. Compare solamente nella variante [I.A.] dove è spiegato il funzionamento del servizio postale a staffetta nel Kurdistan del medioevo.

TEMA 15: PROMESSA DI POTERE A KHAN. Questo tema può comparire in posizione diversa a seconda della variante. In cambio della fedeltà allo *shah* ALLOMOTIVO 15.1.1: a Khan è offerto ufficialmente il regno di Urmia; ALLOMOTIVO 15.1.2: a Khan viene offerta una corona che rifiuta.

TEMA 16: SPADE. Versi. Si dimostra la potenza delle armi

MOTIVO 16.1: COSTRUZIONE DI SPADE POTENTI. Khan richiede la costruzione di armi particolarmente resistenti per il suo esercito.

MOTIVO 16.2: LA SPADA NON È ABBASTANZA AFFILATA E NON TAGLIA. Se l'arma non corrisponde alle aspettative perché non sufficientemente affilata, viene derisa.

TEMA 17: PREGHIERA. Versi. Compare in forma ricorsiva e può essere un elenco.

MOTIVO 17.1: PER LA PIOGGIA;

MOTIVO 17.2 PER L'AIUTO DEGLI ALLEATI.

TEMA 18: INCITAMENTO ALLA BATTAGLIA. Versi. Khan incita i suoi a combattere fino allo stremo.

TEMA 19: IL CONSIGLIO DI DIMDIM. Compare nella variante [H.S.] e descrive il Consiglio dei curdi.

TEMA 20: QERO E KANIN. Versi. Due giovanissimi eroi combattono ai lati opposti del campo non riconoscendosi a causa delle armature. Sono però fratelli e quando si riconoscono cominciano a combattere assieme. Nella variante [H.A.], il nome di uno dei due fratelli è Bangin, personaggio dell'epopea *Mem û Zin*. Spesso questo tema è svolto in un unico verso o in una breve strofa dove compaiono i due nomi. Ad esempio nella variante [B.B.] al v. 405 si ha: *Êk Qeraye û êk Kanine* (uno è Qero l'altro è Kanin).

TEMA 21: OFFERTA CIBO. Per ingannare lo *shah* sul reale stato di cose, Khan fa inviare un lauto pasto all'accampamento nemico, per far credere di poter protrarre ancora a lungo l'assedio.

TEMA 22: IL SULTANO. Compare nella sola variante [O.M.]. Il sultano arriva da Istanbul per combattere contro lo *shah*. I due eserciti combattono in campo aperto, ma i turchi schierano molti più cannoni e vincono la battaglia.

Morfologie: struttura testuale e oicotipo

Ciascuna delle varianti del *beyt* considerate presenta tutti o alcuni dei temi, elencati e descritti nel paragrafo precedente, in ordine e in modalità diverse. L'enumerazione dei temi per ciascuna variante costituisce la sua morfologia, come riassunto in Tabella 1.

Tabella 1 – Morfologie delle varianti di *Beyta Dimdim*

	Bahdinan 2009				Antologia Celil				Z.K.			
	I.A.	F.B.	H.S.	B.B.	H.A.	E.P.	O.M.	Q.K.	O.C.	K.M.	S.I.	A.D.1
Morfologie*	I	1	1	1	1	I	I	1	1	1	1	1
	1	1.1	1.1	1.1	1.1	3	5	1.1	1.1	1.1	1.2.1	1.2.1
	1.1	1.2.1	1.3	1.3	1.3	3.1	6	2	1.2.2	2	1.1	2
	1.2.2	1.1	1.2.1	2	1.2.1	3.2	6.1	2.1	1.2.1	2.1	2	2.2
	1.2.1	2	2	2.1	2	6	6.3	1.2.2	1.3	1.2.1	2.1	3
	14	2.1	2.1	2.2	2.1	6.1	7	3	3	3	3.1	3.1
	15.1	2.2	2.2	1.2.1	3	3.4	7.1	3.1	3.1	3.1	3.2	15.1
	2	4	3	3	3.1	6.3	17.1	3.2	2.1	3.2	5	3.2
	2.1	5	3.1	3.1	3.2	9	18	13	3.2	12	6	6
	2.2	2.2	15.1	3.2	12	6.4	17.2	6	12	6	11.1	6.1
	1.1	4	3.2	3.2	13	12	12	6.1	3.4	6.1	12	6.4
	2	5	4	4	5	15.2		11	5	6.3	6.3	13
	2.1	2.2	3.3	5	3.4	13		12	6	6.4	12	7
	2.2	3	5	6	6	21		10	6.1	11.1	7	7.1
	3	3.1	6	6.1	6.1	7		10.1	11.1	12	7.1	9
	3.1	3.2	6.1	6.3	11.1	7.1		10.3	6.3	13	13	17.1
	3.2	6	6.4	15.2	12	13		21	6.4	7	8	11.2
	12	6.1	11.1	11.1	7	7.2		7	11.1	7.1	10	10
	4	6.1	12	7	7.1	18		7.1	12	7.2	16.2	17
	6	6.3	13	7.1	13	9		7.2	13	17.1	10.5	18
	6.1	6.4	7	7.2	7.2	10		13	21	8		16.1
	11.1	6.2	7.1	17.1	9	10.1		9	7	10		8
	6.2	12	7.2	11.1	17.1	12		17.1	7.1	10.1		10
	11.1	13	9	12	11.2	16.1		10	7.2	10.2		19
	6.2	7	17.1	8	17.2	18		10.3	17.1	16.2		20
	12	7.1	11.2	10	12	6.3		11.1	9	10.3		16.1
	6.3	13	10	10.1	10	12		11.2	17.2	16.1		10.1
	5	7.2	17	10.2	16.1	10.3		10.1	16.1	10.4		10.2
	11.2	9	18	16.2	10.1	10.2		10.2	8	10.5		16.2
	7	17.1	16.1	10.3	8	16.2		16.2	10			10.3
	7.1	10	8	20	10	10.4		12	10.1			12
	7.2	10.1	10	10.4	10.3	10.5		10.3	10.2			20
	17.1	8	19	10.5	20			8	16.2			10.4
	8	20	20		10.2				10.4			10.5
	9	16.1	16.1		15.2				10.5			
	10	10	10.1		16.2							
	10.2	10.2	10.2		10.3							
	16.2	15.2	16.2		12							
	12	16.2	10.3		10.4							
	20	10.4	12		10.5							
	10.4	10.5	20		20							
	10.5	20	10.4									
	15.2		10.5									

*I numeri indicano temi e motivi nell'ordine di comparizione in ciascuna variante.

Dall'analisi delle morfologie, riportate interamente in Appendice (p. 237), risulta una certa flessibilità nella disposizione sequenziale dei temi principali e altrettanta varietà nell'utilizzo dei temi accessori e ricorrenti, che, quando inseriti, vengono disposti ed elaborati in modi anche molto diversi tra loro. Nell'elaborazione poetica sia dei temi principali sia di quelli secondari, non sempre vi è concordanza tra le scelte operate dai cantori sull'uso dei versi o della prosa e inoltre la quantità di versi o frasi riservata da ciascun cantore a ciascun tema è altresì molto variabile. Quanto osservato è in linea con la OFT, secondo la quale nella formazione di un canto i temi possono essere creati, ordinati e giustapposti a discrezione del cantore con flessibilità e sempre nei limiti della tradizione che impone la chiara comprensione del nucleo tematico principale della storia.

Tuttavia non sembrano esistere due versioni perfettamente coincidenti, né nell'ordine dei temi né nella versificazione a essi corrispondente. Dal confronto tra le diverse morfologie, l'uso di strutture formulari e lessico particolare, è possibile ricavare schemi di similitudine e tratti stilistici particolari sia locali (*oicotipi*), sia specifici dei vari cantori. In particolare è possibile notare l'omogeneità tra le morfologie delle varianti della raccolta BAHDINAN 2009, le quali presentano gli stessi temi, anche se in ordine leggermente diverso. Tali varianti presentano in effetti tra loro maggiori tratti di somiglianza, rispetto alle altre, come la presenza di personaggi, la selezione e l'ordinamento dei temi, i motivi, le formule e il lessico specifico. Si riscontrano, inoltre, somiglianze notevoli tra queste e altre varianti la cui origine è localizzabile in area bahdinî. Infatti, [o.c.] è in dialetto *bahdinî* e proviene dalla regione del Barzan, che si trova nello stesso distretto amministrativo, quello di Duhok, delle versioni di BAHDINAN 2009; sia [k.m.] che [s.i.] furono registrate nella Repubblica Sovietica dell'Uzbekistan da rifugiati curdi originari il primo del Barzan, l'altro del distretto di Aqra, entrambi situati in Bahdinan; [q.k.] fu registrata nella Repubblica Sovietica dell'Armenia da un cantore di dialetto *kurmanji* di origine non precisata; infine, la storia incerta della registrazione di [A.D.1] lascia molti dubbi a riguardo, ma è plausibile che la copia registrata amatorialmente su audiocassetta e acquistata a Duhok, fosse stata eseguita da un cantore locale.

Le restanti versioni presentano invece notevoli differenze, alcuni temi mancano. In particolare: in [E.P.] mancano i TEMI 1 (Presentazione del protagonista), 2 (Acquisizione del tesoro), 4 (Matrimonio), 5 (Khan Mukri) e 8 (Donne); in [O.M.] i TEMI 1 (Presentazione del protagonista), 2 (Acquisizione del tesoro), 3 (Costruzione di Dimdim), 4 (Matrimonio) e 9 (Consiglio della madre); in [Q.K.] e [K.M.] i TEMI 4 (Matrimonio) e 5 (Khan Mukri); in [O.C.] i TEMI 2 (Acquisizione del tesoro) e 4 (Matrimonio); in

[s.l.] i TEMI 3 (Costruzione di Dimdim), 4 (Matrimonio) e 9 (Consiglio della madre).

Queste informazioni corroborano la deduzione proveniente dall'analisi che in effetti sia delineabile un *oicotipo*-Bahdinî. La diversa disposizione e organizzazione del materiale narrativo delle versioni potrebbe essere dovuta a una diversa tradizione dell'epica, che indurrebbe anche ad avvalorare l'ipotesi di una poligenesi del *beyt*. Non è, però, possibile formulare ipotesi plausibili su questo argomento, poiché non ci sono notizie sufficienti circa le condizioni e il contesto di esecuzione e registrazione dei canti, di cui è disponibile la sola trascrizione testuale, né informazioni esaurienti circa le modalità, i luoghi e i tempi dell'apprendimento dell'epica da parte dei cantori. Questi temi rimangono aperti per ulteriori successive ricerche sia sulle modalità di elaborazione e disposizione del materiale tematico da parte dei vari cantori e quindi sulla generazione degli *oicotipi*, sia sulle specifiche caratteristiche degli stili personali di realizzazione ed esecuzione del *beyt* da parte dei singoli cantori.

VI

La musicalità del *beyt*: versi, ritmi e melodie

L'analisi che si affronta in questo capitolo ha tra i propri scopi quello di descrivere e valutare in modo per quanto possibile approfondito l'aspetto sonoro del *Beyta Dimdim* con particolare attenzione alla relazione tra il verso poetico e la sua realizzazione melodico-ritmica, seppure limitatamente alla pratica nel Bahdinan. Infatti, come spiegato nel capitolo primo, sebbene la musica sia uno degli aspetti più importanti della cultura curda, e in generale dell'epica orale, non esistono molti studi che prendano prioritariamente in considerazione gli aspetti musicali, sonori e performativi di questo specifico patrimonio orale. Gli studi sulla poesia epica cantata, almeno quelli a me noti, hanno trascurato questo aspetto strutturale, il quale, nel conferire una dimensione sonora, melodica e ritmica, alla parola, definisce e caratterizza il genere. Le uniche trascrizioni melodiche disponibili di versi cantati dell'epica di *Dimdim* si trovano nella raccolta di melodie popolari curde curata dalla musicista e folklorista Cemila Celil [1964, 141] e sono riportate nell'ultima pagina del saggio del più volte citato fratello Ordixanê [2019, 277].

Le melodie sono la trascrizione di due esecuzioni del *beyt* sulle quali non vengono fornite ulteriori informazioni. Considerando che il verso curdo è individuato dalla presenza della rima, si evince che ciascun esempio corrisponda a quattro versi: nell'esempio 1a la melodia si sviluppa su un'intera quartina, mentre nell'esempio 1b si estende per due versi ed è ripetuta con lievi variazioni, fatto quest'ultimo che, come si vedrà in un successivo paragrafo, somiglia piuttosto alla realizzazione melodica dello *stran*. Poiché nel testo di Ordixanê Celil non è specificato altrimenti, si deve sottintendere che la melodia venga ripetuta in questo modo per il resto del canto. L'indicazione metrica suggerisce, inoltre, la presenza di due accenti forti all'interno di ciascun verso poetico che si dipana in stile sillabico su due misure, fatta eccezione per il secondo e quarto verso dell'esempio 1a (misure 3 e 5) dove la legatura a cavallo di battuta ne annulla l'effetto.

Esempio 1a

Marciale ♩ = 144

ha ra - bû, ra - bû, ra - bû, Xa - ne kur - da ra - bû,

ha ra - bû, ra - bû ra - bû Xa - kur - da ra - bû.

Esempio 1b

Marciale ♩ = 144

Ev kur - mî - nê wxes kur - mî - nê, qes - ta xa - ne çeng - ze - rî - nê,

qes - ta xa - ne çeng - ze - rî - nê, Ev xe - ber ras - te de - rew nî - ne

L'impianto armonico e la presenza di cadenze perfette a conclusione di ciascuno dei due esempi, espediente non riscontrato in nessuna delle varianti di BAHDINAN 2009, induce infine a supporre che sia stata operata una tonalizzazione della melodia che inficerebbe il valore della trascrizione a fini comparatistici. Questa considerazione trova in effetti supporto nella severa critica espressa dal musicologo Dieter Christensen sulle modalità di trascrizione adottate dalla folklorista curdo-armena: «the musical transcriptions show a strong European bias, they appear to be extremely simplified and therefore not very reliable» [1967, 131].

Sebbene nella trascrizione in notazione occidentale di melodie appartenenti a una tradizione popolare extra-europea e per giunta non scritta non si possa del tutto evitare lo «European bias», è pur sempre valida la considerazione per la quale, come per le trascrizioni testuali e le traslitterazioni di lingue scritte in alfabeti diversi, la simbologia occidentale possa essere considerata un valido strumento se utilizzata con annotazioni critiche per consentire una comprensione degli eventi sonori il più possibile accurata: ad esempio nella maniera 'fonetica' già suggerita da Bartók, dove ogni aspetto che si discosti dalla canonica interpretazione del segno grafico venga adeguatamente segnalata. Questa considerazione

è sostenuta anche dalle più recenti riflessioni generali sulla *testualizzazione* che indicano come all'interno di una trascrizione descrittiva dell'evento orale sia necessario e opportuno inserire anche esempi in notazione musicale per dar conto delle pause o di eventuali inserzioni strumentali, per esplicitare il ritmo in relazione alla sillabazione o, ancora, per evidenziare effetti vocali e sonori particolari [Reichl 2000, 122]. Pertanto la notazione occidentale è stata utilizzata anche nel caso presente per dare conto della varietà di elaborazione ritmico-melodica con l'accortezza di utilizzare segni critici per segnalare anomalie o discostamenti dal significato consueto della simbologia utilizzata, così come le indicazioni metriche sono state utilizzate con la consapevolezza che la notazione corrispondesse all'effettivo risultato sonoro.

Nell'analisi musicale sono state considerate le cinque varianti del *Beyta Dimdim* appartenenti alla raccolta BAHDINAN 2009 e le versioni in forma di *stran*, ovvero [I.A._{st.}], [H.B._{st.}], [KH11], [KH12] e [KH13].

Prima di affrontare nello specifico l'analisi delle melodie, è però fondamentale dare qualche nozione sulle questioni metriche e prosodiche che riguardano la struttura del verso curdo utilizzato nel *beyt* e delle relazioni che si instaurano tra il ritmo e l'accentazione del verso e quello della melodia che gli è associata.

Le teorie sulla versificazione e la metrica della poesia popolare curda sono varie e non tutte concordanti. Tra i primi ad affrontare la questione, nonché tra gli studiosi più citati in merito, fu Oskar Mann, il quale, analizzando alcuni canti epici in forma di *beyt*, constatò che le tre fondamentali caratteristiche della poesia popolare curda erano la presenza costante e imprescindibile della rima, una sostanziale mancanza di regolarità metrica e prosodica e infine la struttura strofica. La rima è, in effetti, l'elemento preponderante e più caratteristico del verso popolare, tanto da costituire, nell'analisi di Mann, una netta discriminante tra la prosa e la poesia. In particolare, secondo le sue valutazioni, risulta prevalente la rima *femminile*, dove a rimare sono le ultime due sillabe di parole con accento piano (esempio albèrgo/ usbèrgo) rispetto a quella maschile, dove la rima si trova sull'ultima sillaba e sono frequenti le rime impure, con sillabe terminali assonanti, ma non coincidenti. Mann trasse tali considerazioni sulla metrica e la prosodia dall'analisi di alcuni canti lirici (*lawj*) e poemi epici (*beyt* o *destan*) della tradizione dei Mukrî, tra i quali si trovava anche il poema di Dimdim. Dall'analisi delle trascrizioni dei testi poetici dedusse che la prosodia del verso non rispondeva a regole metriche basate sulla quantità o la qualità delle sillabe, come accade nella poesia colta. Scelse, quindi, come parametro di analisi, il numero di

sillabe e suddivise i versi dei componimenti raccolti in versi lunghi, oltre le otto o dieci sillabe, e versi brevi, otto e raramente sette sillabe. Constatò come tale numero fosse, anche all'interno del medesimo componimento o della medesima strofa, estremamente variabile e apparentemente non soggetto a precise regole, pertanto stabili che anche l'alternanza di versi lunghi o brevi non seguisse un disegno formale predefinito. Riscontrò, inoltre, che l'andamento del canto, o della declamazione, era più rapido in presenza di versi lunghi, mentre rallentava in passaggi definiti lirici, con versi brevi di otto sillabe. Per questa tipologia di verso il termine *ottosillabo* è preferibile al più noto *ottonario*, poiché il secondo risponde a precise regole metriche tipiche della poesia romanza e italiana che influiscono non solamente sul numero di sillabe (variabile a seconda della posizione dell'accento tonico della parola rima), ma anche sulle cesure e l'accentazione interna. L'ottosillabo con rima femminile era di gran lunga prevalente nei brani analizzati dall'orientalista tedesco [Mann 1909, 15-49] ed è la stessa tipologia che si riscontra negli esempi musicali mostrati sopra (esempi 1a e 1b).

Il canto di *Dimdim* presente in *Die Mundart*, indicato come [o.m.] tra quelli antologizzati da Celil, fornisce un esempio di tutte le caratteristiche sopra elencate. Di particolare interesse, poiché non si riscontra fenomeno analogo nei canti in dialetto *kurmanji*, sono i trentotto versi introduttivi. Essi corrispondono al modello di verso *lungo* poiché è presente la rima finale, per lo più femminile, nonostante alcuni superino le quaranta sillabe. Il corpo del canto è invece costituito da ottosillabi con rima femminile. Purtroppo di questa come delle altre versioni raccolte da Celil non esiste una registrazione sonora, né una trascrizione musicale, pertanto non è dato sapere in che modo i versi ipertrofici fossero effettivamente eseguiti. Sempre secondo l'analisi di Mann, il ritmo interno del verso segue l'accentazione naturale delle parole, fatta eccezione per la penultima sillaba, la rima, che viene marcata in modo più evidente; mentre la struttura strofica è quasi sempre costituita da unità di tre o quattro versi in rima.

Fu Basile Nikitine [1947-1950] a evidenziare l'acceso dibattito che si creò tra sostenitori e oppositori della tesi di Mann. Tra questi ultimi il già menzionato principe curdo Celadet Ali Bedirxan, il quale sostenne l'impossibilità della assenza di una metrica della poesia popolare.

Celil [1967, 130; 2019, 71-72] considera l'esistenza di due tipologie di versificazione che definisce *simmetrica* e *asimmetrica*. La versificazione simmetrica si ha quando i versi contano lo stesso numero di sillabe e non presentano rima finale, ma numerose assonanze interne. Quella asimmetrica quando i versi, composti da un numero diverso di sillabe, rimano tra loro. Questa considerazione dimostra, secondo l'autore, che la

versificazione è sillabico-accentuativa, basata cioè sul numero delle sillabe e sulla posizione degli accenti all'interno del verso. Per dare ulteriore conferma di questo fatto inserisce un esempio di quattro versi in notazione metrica quantitativa, apponendo l'accentazione così come risulterebbe nella naturale pronuncia parlata. Gli accenti risultano disposti in modo irregolare, prevalentemente sulle sillabe pari, ma senza un chiaro schema metrico accentuativo, né quantitativo. Celil non inserisce alcun esempio melodico relativo ai versi citati e non è dunque possibile stabilire se e quale corrispondenza metrica ci fosse tra i versi e la loro esecuzione musicale. Chyet [1991], infine, allineandosi con gli studi precedenti e concordando sostanzialmente con la tesi di Mann, secondo la quale gli elementi costitutivi della poesia popolare curda siano la rima, il ritmo sillabico e la struttura strofica, introduce il concetto di *sequenza-rimica* (*rhyme sequence*), un insieme composto anche da varie decine di versi consecutivi che presentano la medesima rima femminile o, seppur con minore frequenza, maschile.

L'analisi dei testi della raccolta *BAHDINAN 2009* e degli altri *beyt* dell'epica di Dimdim a disposizione ha offerto alcune conferme alle teorie precedentemente espresse, ma anche alcuni interessanti spunti di riflessione riguardo agli elementi considerati caratteristici e fondamentali della poesia popolare.

Rima, sequenze rimiche e strofe

Le parti del *beyt* in versi cantati sono caratterizzate dalla presenza di sequenze rimiche composte da due fino a varie decine di versi con una maggiore diffusione di rime di tipo femminile sia nelle versioni pubblicate in precedenza sia in quelle di BAH DINAN 2009. I rari versi in rima sciolta si trovano, in genere, in posizione isolata tra due sequenze-rimiche e per quanto riguarda le versioni di BAH DINAN 2009, sembrano attribuibili a sviste o incertezze del cantore.

Un espediente spesso utilizzato e molto caratteristico della poesia curda popolare e colta consiste nell'aggiunta di una vocale (o sillaba) eufonica, come *-e*, *-a*, *ye*, *ya*, che non modifica il significato o la funzione grammaticale della parola e al contempo permette di completare un verso garantendo la rima, come si vede nel seguente esempio dove alle parole *kurdan* (curdi) e *wan* (loro, *wana/wane* è forma tipica del dialetto *bahdini*) viene aggiunta una *-e*

Esempio 2a – [I.A.], vv. 108-109

Sed husta min divên kurdane	Mi servono cento artigiani curdi
Du hizar ber husta di gel wane	E duemila artigiani [arrivarono] tra loro

Non è infrequente, tuttavia, che la parola finale sia una specifica coniugazione del verbo il quale, poiché nella costruzione grammaticale curda si trova generalmente in ultima posizione, consente di realizzare lunghe sequenze in rima (si veda a tal proposito la lunga sequenza in [H.A.] vv. 18-41 [1]).

Tale espediente è applicato anche nell'esecuzione dello *stran*, dove la sillaba-rima è messa in ulteriore risalto dall'ingresso del secondo cantore, il quale sovrappone la propria voce a quella del compagno proprio sulla sillaba finale che risulta così più vigorosa anche se non accentata. L'aumento del volume della voce o un'intonazione più acuta dell'ultima sillaba permettono di ottenere un'enfasi analoga durante l'esecuzione del *beyt*, poiché con l'ultima sillaba anche l'ultima pulsazione della melodia viene messa in evidenza ottenendo un effetto propulsivo di cui si dirà più avanti in questo capitolo.

Mann considera la struttura strofica in quartine come la più frequente nella poesia popolare epica; tuttavia questa affermazione sembra non trovare riscontro né nei testi delle versioni dell'antologia di Celil, né nelle

versioni di BAH DINAN 2009 che invece sono articolate in strofe di varia lunghezza più vicine al concetto di *sequenza-rimica*. Strofe di media lunghezza, definibili *sequenze-rimiche*, si rintracciano anche nella versione dell'epica pubblicata da Kaplan [2019]. Alcune lunghe sequenze con medesima terminazione femminile si trovano ad esempio in: [I.A.], vv. 1-33; [H.A.], vv. 57-79 e vv. 505-520; [K.M.], vv. 1-62 (con sporadici versi sciolti). Più frequentemente l'articolazione strofica prevede sequenze dal numero di versi più contenuto, in cui le rime si alternano senza seguire schemi regolari, come accade ad esempio in [F.B.], vv. 129-185 e nei versi successivi: 2 versi in *-egê*, 3 in *-inî*, 3 in *-unî/-olî*, 2 in *-ave*, 4 in *-inge*, 4 in *-aze*, 5 in *-iye*, 3 in *-andin*, 4 in *-eye*, 4 in *-îne*, 3 in *-iştin*, 4 in *-eye*, 2 in *-êbit*, 6 in *-iye*, 5 in *-ane*, 2 in *-ikê*. Da notare che le vocali *î* e *û* sono equivalenti dal punto di vista rimico.

In alcuni casi i versi possono essere raggruppati secondo una struttura anaforica. Ogni sequenza comincia con un verso la cui parte iniziale rimane invariata mentre la seconda fornisce la rima che viene rispettata fino alla successiva comparizione del verso iniziale con una nuova parola rima. Questo tipo di verso, definito [Chyet 1991] *rhyme signalling device* (RSD), e il suo funzionamento sono stati descritti nel precedente capitolo. Le strofe costruite tramite RSD, dette anche *parallele*, compaiono in vari punti del canto senza uno schema predefinito, né un numero regolare di versi. Il seguente passaggio può offrire una chiara esemplificazione dell'uso del RSD:

Esempio 2b – [I.A.], vv. 105-138 [1] 2]

Xanî digerê berzî kane	Khan cerca una sorgente nascosta
Sika diçite du kanane	[...] andò per due sorgenti
Du kana çû qeîsarê yane	Due sorgenti passavano per il castello
Sed husta min divên kurdane	Mi servono cento artigiani curdi
Du hizar ber husta di gel wane	E duemila artigiani [arrivarono] tra loro
Da çêken Dimdim xane	per costruire il castello di Dimdim
Da çêken Dimdim xane	per costruire il castello di Dimdim
Dimdim îna l'ber kulanî	cominciarono a scavare per le fondamenta di Dimdim
Dimdim îna l'ber kulanî	cominciarono a scavare per le fondamenta di Dimdim
Du hizar pale yid berdanî	duemila operai lasciarono
Çêkir cihî Sêrîçkanî	il posto per costruire Serickane.
Dimdim îna l'ber pêkulî	cominciarono a scavare Dimdim con fatica
Du hizar palelî diken şulî	Duemila operai lavorarono al castello
Wan çikir cihkî kir tulî	Lasciarono il posto per la vendetta

Dimdim îna li bin kevirî	Dimdim è fatta di pietra
’Hemî Dimdimê wekirî	Fecero le fondamenta di Dimdim
Du hizar beyna l’axî berî	Duemila forestieri del deserto
Da negirin l’qîmet kafirî	Qui non trovano il pugnale del pagano
Dimdim îna li bin çiyayê	Fecero Dimdim sulla montagna
’Hêmî Dimdim kulayê	Scavarono una fossa
Du hizar beyna axî nayê	Duemila forestieri senza terra
Da negirin l’qimî şahî	Qui, non trovano il pugnale dello shah
Da negirin l’qimî şahî	Qui, non trovano il pugnale dello shah
Du hizar tevir û du hizar bêran	Duemila asce duemila badili
Du hizar pelin du hizar şêrin	Duemila foglie duemila leoni
Ser gera Dimdim Dimdim fêrin	Cercavano Dimdim, conobbero Dimdim
Du hizar tevir û du hizar kulîng	Duemila asce duemila picconi
Du hizar şêrin du hizar pelin	Duemila leoni duemila foglie
Ser Dimdim û bivi rengarin	Su Dimdim [...]
Du hizar şêro	Duemila leoni
Du hizar tevir û du hizar almas	Duemila asce e duemila diamanti
Du hizar şêrin du hizar beraz	Duemila leoni e duemila montoni
Ser Dimdim bivik û deraz	Su Dimdim accette e chiodi
Ser Dimdim bivik û deraz	Su Dimdim accette e chiodi

Al v. 105 comincia una sequenza di sette versi con rima in *-ane*; al v. 109 inizia, senza che la rima cambi, una prima sequenza di anafore (*du hizar [...]*, duemila [...]); al v. 112 inizia una seconda sequenza di anafore (*Dimdim îna [...]*, Dimdim cominciarono [...]) che introduce anche una nuova rima (*-anî*) che cambia al v. 116 (*-ûlî*) quando compare lo stesso verso iniziale. Così nei versi successivi si osserva che la prima anafora (*Du hizar*) si ripete per undici volte senza modificare la rima e la seconda (*Dimdim îna*) quattro volte dopo ciascuna delle quali la rima cambia. Ogni sequenza è composta da tre o quattro versi. Dal v. 128 in poi il ritmo strofico, cioè l’alternanza delle rime, si fa più serrato, infatti le ripetizioni dell’anafora sono a distanza di uno o due versi. Questo uso della costruzione anaforica in associazione alla sequenza rimica si trova anche nelle altre varianti del *beyt*, pertanto la teoria del RSD trova conferma.

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

Esempio 3 – [H.A.], vv. 468-469

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

Esempio 4 – [O.C.], str. 45 e 46

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

Prosodia, metro, ritmica e sillabazione

Pur esistendo nell'alfabeto curdo una differenza tra vocali brevi e lunghe, la teoria che la metrica della poesia popolare non abbia natura puramente quantitativa sembra trovare conferma nei canti analizzati. Rispetto alle altre, le esecuzioni del *beyt di* BAH DINAN 2009 presentano versi più regolari, in maggioranza brevi, ossia di otto sillabe, mentre i versi lunghi compaiono per lo più isolati e sono usati in modo sporadico. Nella tabella seguente (Tabella 2) è illustrata la distribuzione dei primi cinquanta versi delle varianti del *Beyta Dimdm* raccolte secondo il numero di sillabe da cui sono composti.

Tabella 2. – Distribuzione delle tipologie di verso secondo il numero di sillabe

		Numero versi						Tot. versi
		7	8	9	10	11	Altro	
Bahdinan 2009	I.A.	1	28	13	3	1	1 (13), 1 (14), 1 (17), 1 (23)	50
	F.B.	0	28	9	9	0	2 (12), 1 (14), 1 (20)	50
	H.S.	1	28	13	2	1	3 (12), 1 (14), 1 (25)	50
	B.B.	1	16	17	6	5	1 (12), 3 (13), 1 (15)	50
	H.A.	0	24	17	8	1		50
Tot. versi		3	124	69	28	8	18	250
Antologia Celil	K.M.	1	9	9	11	5	5 (12), 3 (13), 3 (14), 1 (15), 1 (16), 1 (19), 1 (20)	50
	S.I.	3	18	10	5	5	1 (12), 1 (13), 5 (14), 2 (16)	50
	E.P.	7	21	8	4	1	1 (12), 1 (13), 1 (14), 2 (15), 2 (16), 2 (17)	50
	Q.K.	6	10	19	7	3	3 (6), 1 (12), 1 (13)	50
	O.C.	3	9	7	8	8	2 (12), 3 (13), 2 (14), 4 (15), 1 (16), 3 (17)	50
Tot. versi		20	67	53	35	22	52	250

Quantunque la distribuzione abbia un profilo simile nelle due raccolte, con una netta preponderanza di versi tra le otto e le dieci sillabe, la quantità di versi più lunghi è maggiore nelle varianti dell'antologia di Celil, ma poiché esse sono versioni *mute*, non è possibile stabilire se il fenomeno sia dovuto a un'effettiva differenza nella versificazione, oppure all'emendamento dei testi trascritti o ad altre ragioni ancora. In ogni caso, l'analisi della struttura del verso è basata esclusivamente sulle versioni con audio di BAH DINAN 2009.

La prospettiva con la quale è stata affrontata l'analisi del verso popolare curdo, nello specifico quello del *beyt*, ha privilegiato l'aspetto sonoro e musicale dell'esecuzione, nel tentativo di testare l'ipotesi che il verso della poesia popolare curda non abbia una metrica a governarlo. Considerando piuttosto l'idea che [Agamennone e Giannattasio 2002, 138]

«l'analisi combinata degli aspetti prosodici del testo verbale e di quelli ritmici dell'esecuzione cantata possa consentire uno studio più attento e attendibile della metrica poetica e dei nessi strutturali tra poesia e musica»

l'esecuzione è stata per prima cosa considerata nella relazione tra sillabazione e figurazioni ritmiche. La scansione metrica delle sezioni cantate è generalmente molto regolare e sono bene individuabili sia la pulsazione (indicata negli esempi con la figura della croma) sia gli accenti che raggruppano i piedi (o misure). Negli esempi selezionati, rappresentativi di una grande mole di versi trascritti e analizzati, all'inizio del rigo non è stato indicato il metro ritmico per evitare un'eccessiva standardizzazione della trascrizione. Il numero all'inizio di ogni rigo indica il verso; il segno di battuta indica gli accenti; i cambiamenti di nota sulla stessa sillaba sono indicati con una legatura, mentre il trattino indica la ripetizione della stessa nota sulla medesima sillaba.

Esempio 5 – [I.A.], vv. 1-4 [4] 3]


1 || Bé - ja ro - ja du - n - ya a - va bú - ye

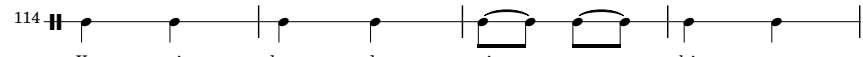
2 || We - x - tí du - n - ya a - va bú - ye ú

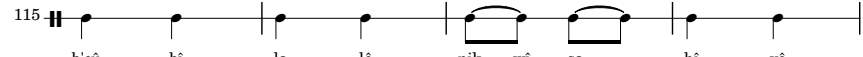
3 || Xa - nek ji nav kur - da ra - bú ye ú

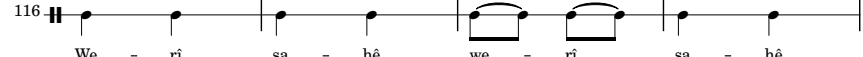
4 || çi bi - lú - lê bê - ja 'e - cê bú - ye

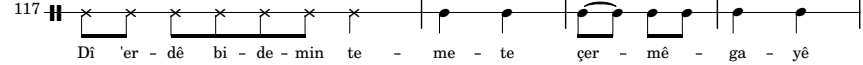
Esempio 6 – [H.A.], vv. 113-117 [♩] 4

113  go - tî çî e - va - re di - ren - gî ye

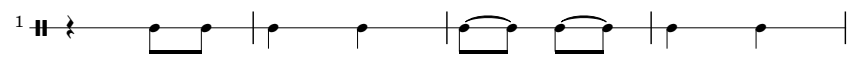
114  Xa - nî kur - da wî ra bû ye

115  b'çû bî - la - lê nik wî sa - hî yê

116  We - rî sa - hê we - rî sa - hê

117  Di 'er - dê bi - de - min te - me - te çer - mê - ga - yê

Esempio 7 – [H.S.], vv. 1-6 [♩] 5

1  çî se - ve - kê Xo - dê da - ye

2  çî ro - je - kê Xo - dê da - ye

3  Xa - no ra - bû çû ni - k sa - hê

4  Hê - rî sa - hê hê - rî sa - hê

5  di tu le - ze - kê bu le - zî ne

6  Xa - nî kur - da wî ra bû - ye

Esempio 8 – [H.A.], vv. 251-256 [♩] 6

251  Go' be - fir - kî ki - rê a - lan - din

252  Be - fir - kî ki - rê a - lan - din

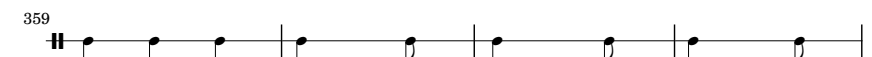
253  Ce - me - di bi so - lin pen - gan - din

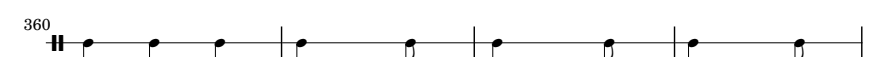
254  Ce - me - di bi so - lin pen - gan - din


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


256  Be - fir - kî bi kî - rê si - pî - rin

Esempio 9 – [F.B.], vv. 359-362 [♩] 7

359  Xa - nê çû ye ser 'he - wa - la - ne

360  Xa - nê çû ye ser 'he - wa - la - ne

361  Ya - re bi tu bi de ba - ra - ne

362  Da - a pir bit Si - riç - xa - nê

Esempio 10 – [I.A.], vv. 464-466 [«] 8]

464

Bê - jît go - tê ne ser - me ne - fi - hê - te

465

Go - tê ne ser - me ne - fi - hê - te

466

Sa - hê 'e - cem her bi - la - bê te

467

Xan se - rê kef - tê di - kê - lê da

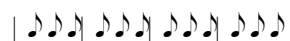
I versi degli esempi 5 – 7 rispondono a uno schema ritmico composto da sedici pulsazioni divise in quattro piedi ascendenti (con accento in battute) equivalenti. Gli accenti posti sul primo e terzo piede sono più forti, in questo modo si genera una cesura (tra il secondo e il terzo piede) che divide simmetricamente il verso in due emistichi.

Schema 1)



Negli esempi 8-10 la frase ritmico-melodica è formata da dodici pulsazioni suddivise in quattro piedi da tre e anche in questo caso il primo e il terzo piede presentano un appoggio maggiore sulla prima pulsazione, dando luogo a una cesura a metà del verso:

Schema 2)



Si hanno, in sostanza, due schemi ritmici, uno in suddivisione binaria e uno in suddivisione ternaria, che sono gli unici utilizzati nelle varianti del *Beyta Dimdim* di BAHDINAN 2009 sebbene ciascun cantore personalizzi la melodia. Ogni sillaba è generalmente intonata su una o due pulsazioni che non sono mai ulteriormente suddivise.

Una pratica comune è quella di utilizzare l'ultima pulsazione dello schema ritmico-melodico del verso, aggiungendo dopo la parola rima una sillaba di congiunzione al verso successivo che, musicalmente ne costituisce l'anacrusi. Per questo scopo sono comunemente usate la congiunzione *û* (e); un pronome, come *wê*, *wî*, *ya* (il suo, la quale); preposizioni, quali *li* (a) o *bi* (con); o altri monosillabi atoni. Si vedano, per esempio, i vv. 2 e 3 dell'esempio 5 e i seguenti:

Esempio 11 – [F.B.], vv. 120-121

120

û tu ne - da - ne çi bir ca ne û

121

tu ne - da - ne çi bir ca - ne

Esempio 12 – [I.A.], vv. 135-136

135

û du hi - zar te - vir û du hi - zar al - mas û

136

du hi - zar sê - rin û du hi - zar be - raz

Anche all'interno del verso possono essere aggiunti monosillabi atoni (gli stessi citati in precedenza), oppure, nel caso di sillabe chiuse (ovvero composte da tre lettere con vocale centrale), la sillaba viene raddoppiata con la vocalizzazione dell'ultima consonante (tipicamente 'k', 'm', 'r', 's').

Esempio 13 – [H.A.], v. 14

14

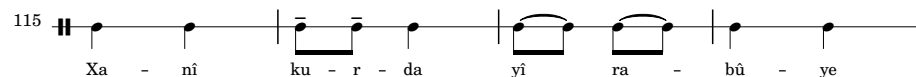
Qe - s - da sa - hê mi - n ki ri - ye

Esempio 14 – [H.A.], v. 16

16

û ke - re - m bi - ke we - re Xa - nê

Esempio 15 – [H.A.], v. 115



Nell'esempio 13, la 's' della sillaba *qes-* e la 'n' del pronome *min* sono vocalizzate; nell'esempio 14 è vocalizzata la 'm' della parola *kerem*; così come nell'esempio 15 avviene per la 'r' della sillaba *kur-*.

Un'ultima considerazione riguarda la sillaba eufonica menzionata in precedenza, la quale inizia sempre sulla penultima pulsazione. Essa assolve dunque il duplice compito di formare la rima e soddisfare la necessità musicale di completamento dello schema metrico-ritmico.

L'analisi di alcuni versi tratti dagli esempi può fornire un'ulteriore prova di come tale schema sia sempre rispettato e adattato di volta in volta a un numero diverso di sillabe. Nelle trascrizioni una sillaba intonata su due note diverse è indicata con due crome legate, mentre una sillaba chiusa vocalizzata è indicata con due crome staccate.

al v. 362 dell'esempio 9 si trova uno dei rari casi di versi di sette sillabe («*da pir bît Siriçxane* / per riempire di nuovo Serickhan»), che viene intonato sullo schema ritmico con suddivisione ternaria con la prima sillaba 'allungata' fino alla terza pulsazione.

Versi da otto sillabe possono essere intonati con variazioni degli schemi ritmici simili a quelle che seguono.

Per la suddivisione binaria:

al v. 2 dell'esempio 5, dove alle ultime due pulsazioni, corrispondono due sillabe, delle quali la seconda è la congiunzione *û* (e) ed ha funzione di anacrusi per il verso successivo.

ai vv. 114, 116 nell'esempio 6 e ai vv. 2, 4, 6 dell'esempio 7;

al v. 3 dell'esempio 7;

Per la suddivisione ternaria:

al v. 252 dell'esempio 8

Versi di nove e dieci sillabe in suddivisione binaria:

al v. 3 dell'esempio 5

al v. 115 dell'esempio 6

al v. 5 dell'esempio 7

al v. 4 dell'esempio 5

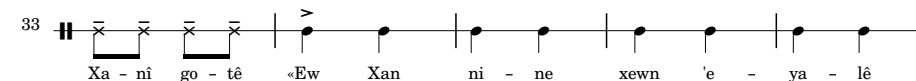
Versi di nove sillabe in suddivisione ternaria nell'esempio 8:

al v. 251

ai vv. 253-54

L'inizio di una sezione cantata si presenta frequentemente in anacrusi, come si vede dai primi versi degli esempi 5 – 7 e 10. Spesso si tratta di varie coniugazioni del verbo *gotin* (dire, raccontare, parlare), che servono a introdurre il racconto o anche il discorso diretto. Si noti che il verbo *gotin* ha vari radicali (che dipendono anche dall'area dialettale), *-bêj-* / *-bê-* / *vêj-* / *-vê-* / *-wê-* / *-wegî-* e la coniugazione al presente, *ez dibêjim* (dico), si differenzia da quella al passato dove subentra la costruzione ergativa, *min got* (ho detto, dissi) [Blau 1999, 65-66; Chyet 2003, 221]. Non è infrequente, tuttavia, che l'anacrusi sia estesa con l'inserimento di altre parole, come nel caso seguente:

Esempio 16 – [F.B.], v. 33



Il primo accento forte della melodia cade sul pronome *ew* (egli) mentre le quattro sillabe introduttive sono enunciate fuori dalla scansione metrica con intonazione indefinita.

In una breve descrizione formale del *beyt* del Kurdistan iraniano in dialetto *sorani*, Merati suddivide i versi («*hémistiche*») in due tipi «l'un est court, ainsi le nombre de ses syllabes varie de sept à douze. L'autre est long et le nombre de ses syllabes peut s'élever à plus de 22» [Merati 2016, 63]. In effetti un aspetto che caratterizza le varie esecuzioni del *beyt* del Bahdinan è la presenza di 'versi lunghi' la cui parte iniziale è declamata in stile parlato, ovvero con un'intonazione indefinita o su un'altezza fissa, in ritmo libero e spesso molto rapido, come una sorta di lunga anacrusi che conduce alla parte finale del verso intonata e misurata in tempo normale. Appartengono alla tipologia dei cosiddetti 'versi lunghi' il v. 117 dell'esempio 6 e il v. 255 dell'esempio 8, composti il primo da tredici sillabe, di cui solo le ultime

sette sono cantate; il secondo da venticinque, di cui sono cantate le ultime dieci. Simili stringhe sillabiche sono da considerarsi versi a tutti gli effetti poiché la parte finale è evidentemente ritmicizzata come un normale verso cantato e segue il modello ritmico-melodico in uso; inoltre, è presente la rima, aspetto fondamentale come si è detto della poesia popolare curda. Tuttavia Merati [ivi] individua delle differenze ritmiche e retorico-espressive essenziali tra queste due tipologie di verso che non sussistono nel *beyt* del Bahdinan. Inoltre, sebbene l'organizzazione metrica della frase musicale consenta potenzialmente di sopportare fino a sedici sillabe nella suddivisione binaria e fino a dodici in quella ternaria, solitamente i versi che superano le undici sillabe vengono eseguiti nella modalità del verso lungo. Infatti, dall'analisi del rapporto tra sillabe del verso e scansioni ritmiche interne a ciascun modello è emerso che non tutte le potenziali combinazioni ritmiche vengono effettivamente utilizzate. Nelle Tabelle 3 e 4 sono mostrate le combinazioni ritmiche adoperate dai vari cantori.

Tabella 3
Combinazioni ritmiche scansione binaria

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

Tabella 4
Combinazioni ritmiche scansione ternaria

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

Come si nota nella Tabella 3, sul primo dei quattro piedi (indicati in numeri arabi) di ciascun emistichio (indicati con il numero romano) sono presenti tutte le possibili combinazioni ritmiche dei due valori (lunga e breve) in associazione ad altrettante sillabe, mentre sono molto rari o assenti i casi in cui siano pronunciate quattro sillabe sul secondo e sul quarto piede. Inoltre, la tesi del quarto piede (ovvero le prime due pulsazioni accentate), non è mai suddivisa in due sillabe o pulsazioni. Questo comporta, per quanto detto in precedenza, che il verso cantato (non declamato) possa avere da un minimo di otto ad un massimo di undici sillabe e che la metrica dell'ultima parte del verso sia sempre di tipo spondaico o dattilico (, ossia $-\underline{-}$, $-\underline{-}$).

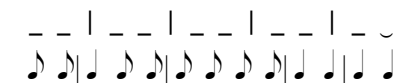
Dalla Tabella 4, si può notare come non venga mai utilizzato il metro giambico (breve-lunga) ed è, inoltre, da considerare che la suddivisione dell'ultimo piede è molto rara soprattutto qualora i precedenti tre siano suddivisi.

Questo tipo di organizzazione ritmica potrebbe indurre a ritenere che la metrica possa avere natura quantitativa, considerato anche che nella fonetica curda si distinguono tre vocali brevi *e* [a], *i* [i], *u* [ø],⁴⁴ cinque vocali lunghe *a* [a:], *ê* [e:], *î* [i:], *o* [o:], *û* [u:] e i dittonghi *-ey* [aj], *-ay* [aj], *-êy* [e:j], *-ûy* [u:j], *-aw* [a:w], *-êw* [e:w], *-ew* [aw] [Blau 1999, 20-21]. Tuttavia, la varietà di combinazioni ritmico-sillabiche presenti nei versi cantati non corrisponde in modo sempre coerente alla quantità fonetica delle vocali e delle sillabe. Difatti dall'analisi risulta che non sempre le sillabe lunghe vengono realizzate con un valore lungo pari a due pulsazioni (una semiminima o due crome legate), né, viceversa, sillabe brevi sono sempre equivalenti a una sola pulsazione (una croma):

Esempio 17 - [I.A.], v. 1-4

Bê-ja ro-ja dun-ya a-va bû-ye

Raccontano che il giorno in cui il mondo è stato creato (c'era una volta)



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

Wex-tî dun-ya a-va bû-ye (û)

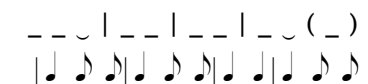
Quando il mondo è stato creato (e)



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

Xan-êk ji nav kur-da ra-bû-ye (û)

Un khan sorse tra i curdi (e)



44. Per la pronuncia vedi pp. XIX-XX dell'Introduzione.

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

çi bi-lûl-ê bê-ja 'e-ceb bû-ye
Era un abilissimo suonatore di flauto



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

Esempio 18 - [H.A.], v. 252

Be- fir-kî kî-rê a-lan-din
La neve ha coperto la cima [delle montagne]



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

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

Celil [1967; 2019, 72] sostiene inoltre che l'accentazione interna propria della parola determini una metrica sillabico-accentuativa. In *kurmanji* l'accento non ha una posizione fissa, ma dipende da vari aspetti grammaticali: i nomi comuni hanno in genere l'accento sull'ultima sillaba, come *heval* (amico) e *siwar* (cavaliere), che rimane quando si aggiungono enclitiche come in *hevalek* (un amico) e *siwarek* (un cavaliere); i verbi all'infinito con più di due sillabe hanno accento piano come *xemilandin* (abbellire) o *inandin* (portare); sono accentati il prefisso del congiuntivo (*bi*) e della negazione (*ne*); i verbi coniugati sono generalmente accentati sulla prima sillaba del radicale *radibim* (mi alzo) [Blau 1999, 24-25].

Neanche questi aspetti sembrano essere rispettati sistematicamente nella prosodia del verso. Nel seguente esempio l'accentazione naturale dovrebbe essere *şahê ha bi xo yî rabûye / pazde pala inandin(e) / Pazde pala cemandin(e) / 'Ebdalbeg li zivirîye / Qesda nik Xanê kirîye*. Nella realizzazione musicale risulta invece:

Esempio 19 - [H.S.], vv. 101-105 [9]

Gli accenti sembrano, dunque, essere disposti secondo una logica musicale piuttosto che prosodica: *şahê ha bi xo yî rabûye / pazde pala inandin(e) / Pazde pala cemandin(e) / 'Ebdalbeg li zivirîye / Qesda nik Xanê kirîye*. Il fatto che molte parole curde siano mono, bi o trisillabi permette una straordinaria concomitanza tra gli accenti tonici, intrinseci della parola, e quelli musicali, nonostante nel repertorio folklorico curdo il rispetto degli accenti tonici non sia sempre una priorità né del musicista né dell'ascoltatore. Infatti, come già sostenevano Blum e Hassanpour [1966, 335]:

most words are easily understood no matter which syllables receive longer duration or coincide with strong beats (this is what is usually meant by the term 'syllabic rhythm')

e dunque gli accenti musicali possono cadere indifferentemente su sillabe toniche o atone.

L'analisi ritmico musicale suggerisce, dunque, che la metrica del verso

cantato sia di tipo misto, sillabico-prosodico [Molino 2002, 25-26] e che in particolare la lunghezza o l'accentazione naturale delle sillabe siano parametri secondari nella costruzione del verso rispetto al numero delle sillabe stesse e agli accenti musicali fissati dalla melodia. Non sembra, inoltre, avere una specifica ragione formale nella costruzione delle strofe o delle intere sezioni cantate la frequente comparsa di versi 'ipertrofici' (che superano anche la ventina di sillabe). Tali versi, utilizzati da tutti i cantori di BAH DINAN 2009, non spezzano se non momentaneamente la continuità del canto, poiché grazie alla presenza della rima e alla terminazione ritmicizzata si amalgamano al contesto creando una breve sospensione della pulsazione, una rapida digressione ritmica all'interno della struttura litanica dei versi cantati. La loro presenza potrebbe anche essere determinata da un 'inciampo' della memoria o dell'inventiva del cantore, il quale non riuscendo a comporre un verso rispettando il giusto ritmo e il giusto numero di sillabe, inserisce frasi quasi prosastiche, lunghe oltre i limiti del verso, mantenendo la coerenza poetica attraverso la rima.

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

Modelli ritmico-melodici

Ciascuna esecuzione del *Beyta Dimdim* si differenzia dalle altre non solo per il testo poetico, che come detto cambia da cantore a cantore, ma anche per le melodie, le quali pur avendo in comune i principali aspetti strutturali, sono peculiari di ciascun esecutore, sebbene non sia stato possibile accertare se siano frutto di invenzione o personale rielaborazione oppure apprese insieme al testo. In effetti, l'unico caso di quasi completa coincidenza melodica si ha tra [H.S.] e [A.D.1] che condividono anche buona parte del testo.

Sotto questo aspetto è possibile fare riferimento alle tradizioni epiche di area turca e centro asiatica, dove si è osservato come esista una grande quantità di melodie a disposizione dei cantori epici e che esse possano essere definite e nominate dagli autoctoni in base a vari criteri, quali, ad esempio, lo specifico cantore che le ha composte, la provenienza etnica o geografica del canto, il carattere musicale, l'epica alla quale sono associate [Reichl 2016]. Si è notato inoltre come solitamente esista una relazione prescrittiva tra un'epica e la sua musica [ivi].

Alla grande quantità di melodie che comporrebbero la panoplia di un cantore epico fa cenno anche Merati [2016, 62]: «ces vers sont composés d'une centaine de sortes de mélodies et aucune limite n'est fixée à la répétition des refrains». Tuttavia i cantori di *Beyta Dimdim* utilizzano un insieme limitato di modelli melodici durante un'intera esecuzione e ciascun modello melodico viene mantenuto per un ampio numero di versi e per varie delle sezioni cantate che si alternano a sezioni di prosa parlata. Come accade in molte tradizioni epiche, tali melodie sono semplici e ripetitive, aspetto questo che può generare un certo effetto di monotonia all'orecchio dell'ascoltatore estraneo alla cultura [Reichl 2016] e conferisce alle parti cantate del *beyt* la natura di una litanica. La regolarità della pulsazione, che raramente cambia in modo drastico, e soprattutto della scansione interna degli accenti, che separano in modo netto il verso in due emistichi simmetrici (di numero uguale o simile di sillabe), contribuiscono a creare ed enfatizzare tale stile litanico. In particolare, la pulsazione ha una leggera accelerazione nei primi versi di una sezione cantata, per poi assestarsi su una velocità media e farsi più calma o concitata in corrispondenza di particolari passaggi testuali secondo lo stile del cantore.

La melodia è stichica, copre cioè la lunghezza di un verso ed è ripetuta sui successivi, e in stile sillabico (a ogni sillaba corrispondono una o due note). In alcuni rari casi il cantore usa una sorta di struttura melodica strofica molto semplice, organizzata su due o quattro versi, ma senza alcuna effettiva regolarità, né corrispondenza con le strofe del testo.

Il primo verso di una sezione cantata è spesso introdotto da una lunga nota centrale, raggiunta dal grave e tenuta, sulla quale viene pronunciata una sillaba *nonsense*, spesso un'esclamazione (*hê*) oppure un'anacrusi di più parole. Questa nota funge da *corda di recita* attorno alla quale si snoda la melodia quasi esclusivamente per grado congiunto o intervalli di terza, in un *ambitus* che raramente supera la terza maggiore. All'interno del canto sono però presenti, con una maggiore frequenza in alcune versioni, anche intervalli più ampi raggiunti per salto e accentati sulla nota più acuta, effetti vocali simili a grida, già individuati da Celil [1967, 2019, 35] e che verranno meglio descritti più avanti in questo capitolo.

Il seguente esempio 20 è la trascrizione dell'inizio di una sezione cantata dove la nota iniziale è stata intonata con un glissando ascendente, per assumere, nei successivi versi, il ruolo di corda di recita con sporadici movimenti alla terza minore superiore (v. 227, seconda misura, v. 228, prima misura e v. 231, seconda misura).

Esempio 20 - [I.A.], vv. 224-231 [4] 10]

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

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

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

Bê me - qe - sa he b'xer ti - nin

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

Ldo - rî Qi - mi - rî - zî bi - re - si - nin

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

Se - rê sa - hê bo min bi - nin

In questa come nelle melodie seguenti non sembra opportuno, dato l'*ambitus* ristretto, riferirsi a uno specifico *maqam* o scala. L'uso dei microintervalli (quarti di tono), contemplato dalla musica curda, è in certi casi attribuibile a una non perfetta intonazione dei cantori.

La ritmica del canto è dettata prevalentemente dalla rigorosa scansione dello schema ritmico e degli accenti interni principali e dalla generale regolarità della pulsazione, che si protraggono per sequenze anche molto lunghe; tuttavia la ritmicizzazione delle parole che compongono il verso, la quale consiste anche nella vocalizzazione di alcune consonanti, rende vario e interessante lo svolgimento ritmico di ciascun verso. Nel seguente esempio, il nome proprio *'Ebdalbeg* viene segmentato attraverso la vocalizzazione delle consonanti *b*, *l* e *g* e reso attraverso la suddivisione di ciascuna pulsazione:

Esempio 21 - [H.S.], v. 104 [4] 11]

104 'E - b - da - l - be - g li zi - vi ri ye

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

Mantiene in modo preciso e con una certa sistematicità la pulsazione durante il respiro il cantore Fahmi [F.B.], il quale aggiunge una misura a metà o alla fine del verso, respirando sulle prime due pulsazioni e riempiendo le rimanenti con sillabe *nonsense* (nell'esempio *hane*).

Esempio 22 – [F.B.], vv. 4, 6 e 9 [40] 12]

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

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

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

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

Esempio 23 – [I.A.], v. 334 [40] 13]

334 Ka - fi - rê hat û hat û li Ur - mî - ye

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

L'analisi di tutte le versioni con audio del *beyt* ha portato a individuare due modelli ritmico-melodici per ciascun cantore, con le sole eccezioni di [B.B.] dove è usato il solo modello a scansione ternaria e di [I.A.] dove ne è utilizzato un terzo. Le realizzazioni melodiche sono diverse per ciascuna delle versioni con l'eccezione di [H.S.] e [A.D.1] che, come detto, sono

estremamente simili tra loro. Attraverso l'analisi sono stati individuati i modelli ritmico-melodici specifici di ciascun cantore, i quali forniscono la base sulla quale adattare ciascun verso cantato.

Come accennato in precedenza, infatti, il modello ritmico-melodico adottato è ripetuto per lunghe sezioni composte da decine di versi e le due scansioni, binaria e ternaria, non sono mai usate in alternanza, bensì su due sezioni separate del poema. Generalmente il modello ritmico-melodico a scansione binaria è usato nelle sezioni cantate iniziali, mentre quello a scansione ternaria occupa la sezione finale fino alla conclusione del *beyt* e segue una sezione in prosa parlata. In un unico caso il cantore cambia modello ritmico-melodico senza inserire una parte in prosa, [F.B.], v. 362-63.

Di seguito vengono presentati i modelli adottati da ciascun cantore ed esempi delle rispettive possibili varianti. Nella trascrizione, per evitare una schematizzazione orientata al tonalismo occidentale, sono state omesse sia l'indicazione metrica sia l'armatura in chiave, e le alterazioni, quand'anche permanenti, sono sempre state indicate come transitorie sul rigo musicale; le altezze, se non diversamente indicato, sono quelle effettivamente intonate dai cantori e le fluttuazioni dell'intonazione sono state indicate con frecce sovrapposte alla nota, sebbene non siano da considerarsi formalmente significative; infine le indicazioni metronomiche si riferiscono a una velocità media che, come detto, può fluttuare e modificarsi durante l'esecuzione.

[Ibrahim Awa]

[I.A.] – Modello 1:

± ~180-200.

La nota reale della corda di recita, indicata con sol nella trascrizione, ha un'escursione che varia dal fa# crescente al sol#. Questo modello, in uso dal v. 1 al v. 223, si sviluppa in un *ambitus* melodico di terza minore; l'apice melodico (il si_b della seconda misura) è raggiunto con un movimento in crome per grado congiunto che si mantiene costante, a prescindere dal numero di sillabe effettivamente pronunciate (una o due).

Alcuni esempi di variazione ritmico-melodica di questo modello sono i seguenti:

Esempio 24 – [I.A.], v. 18 [4] 14]



La suddivisione del secondo movimento della seconda battuta (quarta e quinta pulsazione) permette la vocalizzazione su due note della consonante 's'.

Esempio 25 – [I.A.], v. 36 [4] 15]



Anche in questo caso vengono suddivisi il primo movimento della prima misura e il secondo della terza (prime due pulsazioni e undicesima e dodicesima) per permettere la pronuncia di due sillabe, con un profilo melodico diverso rispetto al precedente, mentre sulla seconda parte della prima e della seconda misura il movimento melodico su due note contiene una sola sillaba.

Esempio 26 – [I.A.], v. 95 [4] 16]



In questo caso lo stile è perfettamente sillabico con una piccola variazione del profilo melodico nella terza misura.

Esempio 27 – [I.A.], vv. 137 [4] 17]



Anche in quest'ultimo esempio sono suddivise la prima parte della prima e della terza misura, che prosegue con un salto ascendente pronunciato con enfasi e intonazione approssimativa, come una sorta di grido.

[I.A.] – Modello 2:

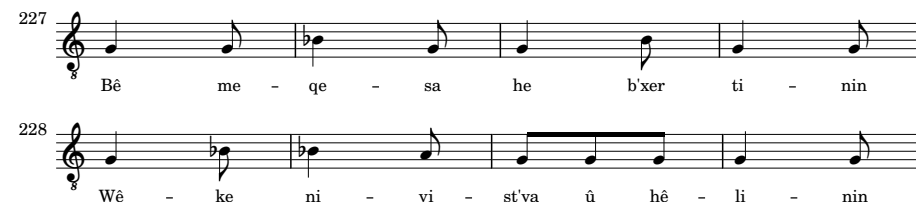
±. ~ 220-240



Questo modello viene usato dal v. 224 al v. 546 e la sua struttura di base prevede il ritmo trocaico (lunga-breve) che si protrae per tutto il verso sulla corda di recita. Le variazioni ritmiche sono prevalentemente dovute alla sillabazione, mentre quelle melodiche sono in genere flessioni verso l'acuto con ritorno repentino alla corda di recita.

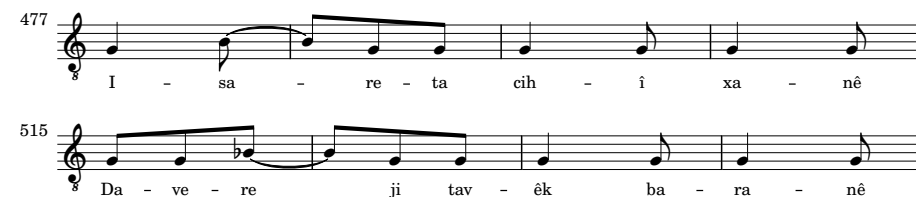
Gli esempi successivi mostrano una variazione frequentemente utilizzata, con un intervallo di terza sulla quarta e quinta pulsazione o su terza, quarta e quinta.

Esempio 28 – [I.A.], vv. 227 e 228 [4] 18, 19]



Una variazione particolare del modello è quella sincopata, dove una sillaba è pronunciata sulla terza e la quarta pulsazione legate. Questo fa sì che l'accento metrico sia annullato e, nella regolarità del contesto, si crei un effetto interessante.

Esempio 29 – [I.A.], vv. 477 e 515 [4] 20, 21]



Come accennato in precedenza, in certi casi il cantore usa una combinazione di due o più variazioni melodiche, per costruire una sorta di strofa melodica su versi adiacenti. Tale combinazione ha una compiutezza data dal ritorno sulla nota iniziale (la corda di recita), che avviene sull'ultimo verso. Si trovano, ad esempio, combinazioni di due versi come la seguente:

Esempio 30 – [I.A.], vv. 301-2 e 325-26 [🔊 22, 23]

301 Hin bî - di - re we hin di - bin ra - ste

302 Ka - fi - re hat û l'ser be - rê wo

325 Di - ci - me Xan bi ker û ker bi

326 Ka - fi - re hat û we re dê re

Otengono lo stesso effetto acustico anche combinazioni in cui la flessione melodica verso l'acuto è interna al verso, ma il verso successivo ha lo stesso testo cantato sulla corda di recita:

Esempio 31 – [I.A.], vv. 270-71 e 280-81 [🔊 24, 25]

270 We - ri - ne he - wa - ra fe - qi - ra

271 We - ri - ne he - wa - ra fe - qi - ra

280 Se rêt Xa - nê bo min bî - nin

281 Se - rêt Xa - nê bo min bî - nin

[I.A.] – Modello 3:

Questo modello ha le caratteristiche di un lamento, che nella tradizione curda si presenta generalmente in ritmo libero e con lunghe note tenute e vibrato ed è genericamente indicato con il termine *kilam*. Esso si discosta particolarmente dallo stile ritmato e scandito del resto del *beyt*. In effetti, il cantore Ibrahim, [I.A.], è l'unico che ne fa uso dal v. 547 al v. 562, in un punto particolarmente drammatico e toccante del racconto (TEMA 8 - DONNE).

A B

a b c

Il modello melodico, anche in questo caso sviluppato su un *ambitus* di terza minore, è composto da due parti quasi uguali (indicate con A e B nella trascrizione), ciascuna delle quali associata a un verso. In particolare la prima parte (A) ha un arco divisibile in tre segmenti: il primo (a) che dalla nota iniziale porta per grado congiunto e sillabicamente verso l'apice melodico superiore; il secondo (b) che consiste in una serie discendente di note lunghe, diversamente ornamentate; il terzo (c), nuovamente sillabico, che riporta la melodia verso la nota iniziale; mentre la seconda parte (B) presenta le stesse caratteristiche della prima parte, cioè ambito di terza con apice raggiunto dal basso e disegno ad arco con ritorno alla nota iniziale, ma, come una sorta di eco riassuntiva, non ha le note tenute. Per illustrare meglio la modalità di esecuzione nel seguente esempio sono trascritti i primi quattro versi cantati secondo questo modello melodico:

Esempio 32 – [I.A.], vv. 546-49 [🔊 26]

546 Bê-jit sit-kêt Xa - na - ê çil pê tir - in

547 Sit - kêt Xa - na çil pê tir - in.

548 Jeh - ri fin - can a ê - - wer di - gi - rin

549 Ek - ve - d' - xot paz - de d'mi - rin.

Le note tenute possono essere eseguite in vari modi: con un'emissione stabile dove la voce non vibra; con vibrato naturale, morbido e con battimenti rapidi; con il vibrato glottale, una specie di *yodel*, molto intenso e con battimenti più lenti tipico della vocalità curda; oppure infine, con un abbellimento realizzato come una sorta di gruppetto sulla cadenza della frase melodica.

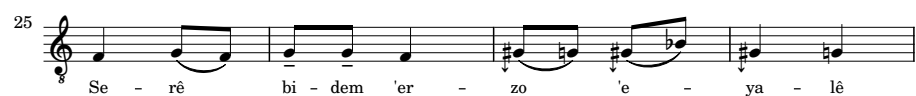
[Haci Ş'aban]
[H.S.] - Modello 1:
± ~140-160



Questo modello, il cui ambito melodico è di una quarta giusta (da fa a si), è utilizzato da v. 1 a v. 166. Nell'esecuzione l'intonazione della corda di recita (sol) risulta molto oscillante, pertanto anche le leggere fluttuazioni sulle altre note sono state segnalate con frecce rivolte verso il basso per le note calanti e verso l'alto per le note crescenti.

La melodia è divisibile in due parti – segnate nella trascrizione con le lettere A e B –, delle quali la seconda (B) presenta un disegno, molto caratterizzato dalle note legate eseguite con un *portamento*, che rimane identico in tutti i versi. Pertanto le variazioni ritmiche legate alla sillabazione riguardano specialmente la prima parte della melodia (A).

Esempio 33 – [H.S.], vv. 25 e 57 [4] 27, 28]



[H.S.] - Modello 2:
±. ~140-160



Anche in questo modello, che è utilizzato dal v. 167 fino al v. 268 e poi ripreso dal v. 434 e mantenuto fino alla fine (v. 709), risulta evidente il carattere litanico scandito dai quattro accenti e dal ritmo trocaico.

Esempio 34 – [H.S.], v. 214 [4] 29]



Le variazioni ritmiche sono basate sulla sillabazione del verso e risulta molto evidente la vocalizzazione delle consonanti:

Esempio 35 – [H.S.], v. 263 e 265 [4] 30, 31]



[H.S.] - Modello 3:
±. ~108-110



Molto simile al precedente, questo modello ha una corda di recita più grave (fa/fa#) e una pulsazione leggermente più lenta, anche se, come detto, durante il canto sia l'intonazione che la pulsazione possono subire leggere oscillazioni.

Questo modello è usato dal v. 269 al v. 428 e di seguito ne sono presentate alcune variazioni:

Esempio 36 – [H.S.], vv. 277 e 285 [40] 32, 33]

277

Hin bi di - re - we hin di - bin ra - ste

285

He - ft sa - la be - di - lê qe - lin - çi - ne

[Hacı Ahmed]**[H.A.] – Modello 1:**

± ~130

L'ambito di estensione è di una terza maggiore (fa-la). Il cantore utilizza questo modello in una successione di serie cantate, intervallate da sezioni in prosa, dal v. 1 al v. 252. A ogni nuova sezione cantata la nota iniziale viene modificata nell'intonazione (da mi calante si passa a fa, sol, la calante, la, la crescente che progressivamente si avvicina a si \flat , poi nuovamente la, e infine la crescente). Purtroppo non c'è stato modo di indagare approfonditamente se questo fenomeno sia volontario o dipendente da fattori fisiologici e tecnici.

Questo modello è usato in modo molto stabile e le variazioni sono quasi esclusivamente ritmiche e legate al testo, come quelle esemplificate di seguito, dove, sull'ultima pulsazione del primo verso, è aggiunta una sillaba di collegamento al verso successivo:

Esempio 37 – [H.A.], vv. 12-13 [40] 34]

12

He - ri Xa - no çi qe - wi - mi - ye û

13

Ya li mi - n bí - ye xwîn - da - ri ye

Nei seguenti esempi sono trascritti due dei rari casi in cui l'ultimo piede del verso presenta quattro sillabe e la melodia è di conseguenza articolata su altrettante pulsazioni:

Esempio 38 – [H.A.], vv. 245-46 [40] 35]

245

Di - m - di - m be - rêk xwîni xo ri - si te yeû

246

He - ft - se - d t'o pa çu - ni bi di ra - s - te

[H.A.] – Modello 2:

±. ~100-110

Il modello in suddivisione ternaria è, anche in questo caso, una melodia monotona sulla corda di recita. L'esecuzione, inizialmente piuttosto lenta, si stabilizza successivamente su una velocità più sostenuta.

Di seguito alcuni esempi di utilizzo:

Esempio 39 – [H.A.], vv. 270 e 260 [40] 36, 37]

270

Se - land ba - zir - ga - ne ye ne

260

Wey - la bi Dim - dim û Xan tê da

Alcune varianti di questo modello sono utilizzate in combinazioni strofiche che si succedono a distanza irregolare a partire dal v. 253 fino alla fine del canto (v. 859), come nell'esempio seguente:

Esempio 40 – [H.A.], vv. 290-94 [4] 38]

290 A
Xe - li - fe wo Xe - li - fe wo

291 A
Hé - rî we ye her - we nî - ne

292 A1
Di bi - la we bit di bi - la we bit

293 B
Ev ê se - fe - re xe - ma te bit

294 C
Ev ê se - fe - re xe - ma te bit

I versi contrassegnati con la lettera A sono semplici variazioni ritmiche del modello con flessioni di tono verso l'acuto; il v. 293, contrassegnato con la lettera B, contiene, invece, un intervallo di terza, grazie al quale si genera una tensione melodica che si risolve nel verso C, dove la melodia dalla nota di tensione torna al centro tonale. Questo schema strofico è usato sempre nella medesima combinazione – a una serie di versi di tipo A seguono un verso di tipo B e successivamente uno conclusivo di tipo C –, ma non sussiste una relazione sistematica con parametri testuali, quali temi o formule poetiche, né con elementi musicali ed esecutivi, quali ad esempio la presa di fiato. Appare, però, molto frequentemente in concomitanza con un cambio della rima. Si può, infatti, trovare all'inizio di una sequenza rimica (ad esempio vv. 263-265, vv. 292-294), in mezzo (vv. 353-355, vv. 374-376, vv. 550-552), alla fine (vv. 297-299, vv. 365-367, vv. 398-400), o a cavallo tra due sequenze (vv. 276-278, vv. 327-329, vv. 528-530). Quest'ultima opzione è, in effetti, la più frequente come dimostra il seguente esempio:

Esempio 41a – [H.A.], vv. 550-553 [4] 39]

550 A
Ev vê de - ren - cêt mer - me - rî - ne

551 B
Du se - ret tê - da ne - ri - ne

552 C
Êk Qe - re û yî dê Ben - gî - ne

553 A
Ser - dar Xa - nî Lep - ze - ri - ne

Esempio 41b – [H.A.], vv. 398-401 [4] 40]

398 A
çi xe - ber da de - stî mi - ne

399 B
çi te a - ne da zi - kî - ri - ne

400 C
çi te a - ne da zi - kî - ri - ne

401 A
Hé - rî Xa - no Hé - rî Xa - no

Esempio 41c – [H.A.], vv. 528-530 [41]

528 A
 Si - ti ya wê ki - ça sa - hî ye

529 B
 Si - ti - ya wê ki - ça sa - hî ya

530 C
 Na ve - xon û fi - n - ca - na - ne

[Fahmî Balawa]

[F.B.] – Modello 1:

± ~180-190

Questo primo modello è mantenuto con continuità dal v. 1 fino al v. 362. L'*ambitus* melodico è ridotto con una corda di recita (la) alternata a una flessione verso l'acuto sull'arsi dei piedi dispari. Il canto è regolare e sostenuto e le variazioni sono prevalentemente ritmiche.

Esempio 42 – [F.B.], vv. 5 e 40 [42, 43]

5
 Girt û zê - rî xo fi - ro - te

40
 Qe - li - na xo hî - la li bin be - ri - ye

Saltuariamente il cantore inserisce intervalli ampi e accentati, che simulano delle grida.

Esempio 43 – [F.B.], v. 65 [44]

65
 He - ye bi 'he - qe kos - tî - na me - la - kî vî ya bi 'he - qe

Un'altra caratteristica riscontrata nell'esecuzione di questo cantore è la costruzione di versi composti da tre segmenti uguali suddivisi da due cesure, ovvero sia con l'aggiunta di un intero emistichio al verso per completarlo, inserire la rima e rimanere, allo stesso tempo, nel ritmo del canto, come nell'esempio precedente e anche nel seguente:

Esempio 44 – [F.B.], vv. 16-17 [45]

16
 Li pi - ra pî - re be - h - ra si - rê der - baz bû - ye

17
 se - r genc Xa - nî he - ne ne - hî - s - tî - ye

Contrassegnati con i numeri (1, 2, 3), gli emistichi che compongono il v. 16 hanno la prima sillaba in anacrusi e corrispondono a sei piedi e ad altrettanti accenti, i quali scandiscono ventiquattro pulsazioni, anziché le usuali sedici. Il v. 17 torna ad essere composto da soli due emistichi (1 e 2) con l'aggiunta di una misura centrale che permette al cantore di prendere il respiro. Come detto in precedenza, per mantenere la regolarità ritmica il cantore inserisce la respirazione all'interno del canto, aggiungendo un'intera misura di cui pronuncia le sillabe in levare (l'arsi, l'anacrusi), e con la quale produce un caratteristico suono aspirato dall'effetto percussivo. La misura del respiro può essere inserita anche in posizioni diverse. Nell'esempio 45, una ripetizione letterale del testo dell'esempio precedente la presa di fiato è in una diversa posizione, all'inizio del verso, e il cantore inserisce un ampio intervallo sull'arsi del primo piede.

Esempio 45 – [F.B.], vv. 28-29 [46]

28 Li pi - ra pi - re be - h - ra si - rê der - baz bû - ye

29 he - ne se - r - genc Xa - nî he - ne ne - ni - s - ti - ye

Nel seguente esempio la presa di fiato è inserita prima dell'ultimo piede, ma l'unità del verso è assicurata dalla rima:

Esempio 46 – [F.B.], v. 110 [47]

110 Rind be - re re - me di da - ni - me he - ne a - va - hí - ye

[F.B.] – Modello 2:

±. ~100

Anche in questo caso il cantore utilizza una sorta di *recto tono* in cui è inserita una flessione per grado congiunto verso l'acuto, effettuata sull'ultimo accento forte della melodia (quarta misura). A differenza di quanto fanno gli altri cantori di BAHDINAN 2009, i quali separano lo schema ritmico con scansione ternaria da quello a scansione binaria inserendo una sezione in prosa parlata, Fahmi non separa i due modelli ritmico-melodici se non con una breve pausa (vv. 357-358). Il modello viene poi mantenuto fino alla fine del canto (v. 643).

Esempio 47 – [F.B.], vv. 364 e 373 [48, 49]

364 Ne ni - sa - ne ne gu - la - ne

373 Hi - vi - ya me - la Eh - me - de Ba - dé

Le variazioni ritmiche sono legate al testo, mentre melodicamente si presentano gli inserimenti di grida acute, quasi sempre in levare, che possono anche caratterizzare una serie di versi consecutivi:

Esempio 48 – [F.B.], vv. 404 e 411-14 [50, 51]

404 Da bi xe - mi - lin we - kê bû - ka

411 Qe - re de - st ha - ve - te mi - si - rî - ye

412 çar le - p - kê yî la li - zan - di - ye

413 çar le - p - kê di la la da - bû - ye

414 Se - re lê bi - ne - yî di - fi - rî - ye

[Benjamin Barkhouli]

Benjamin, il cantore di questa variante di *Beyta Dimdim*, a differenza degli altri, si è presentato come *çirokbêj*, racconta storie, volendo forse cautelarsi dalla propria imperizia e minor attitudine al canto che hanno in effetti causato, durante l'esecuzione, una certa titubanza sia nell'intonazione sia nella regolarità ritmico-melodica. A differenza degli altri cantori, inoltre, Benjamin usa un solo modello ritmico, a scansione ternaria, eseguito inizialmente in modo confuso, tanto da far perdere la percezione della metrica in alcuni passaggi. Il tempo e il ritmo si assestano a partire dal secondo intervento cantato (vv. 7-42), dove il modello si stabilizza e anche la scansione metrica diventa più intelligibile.

La variazione nell'intonazione, come negli altri casi, non è un fenomeno strutturale e non rappresenta un elemento significativo, ma è da addebitare alla fatica del canto e alla mancanza del riferimento a un *diapason*.

[B.B.] – Modello 1:

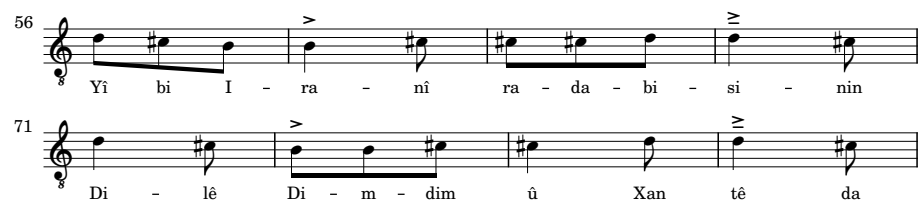
±. ~20



Alcune particolarità di questo modello, rispetto agli altri finora osservati, sono innanzitutto lo spostamento degli accenti forti sul secondo e quarto piede del verso, ovvero sulla quarta e sulla decima pulsazione, con un' enfasi maggiore su quest'ultima. Gli accenti della frase musicale risultano quindi sfalsati rispetto al verso poetico. In secondo luogo, la linea melodica, il cui *ambitus* è limitato a una terza minore, ha un peculiare profilo a onda che dalla nota di recita – particolarmente acuta poiché tale è il timbro vocale del cantore – flette prima verso il grave e poi verso l'acuto.

Esempio 49 – [B.B.], v. 43 [4] 52]

Le varianti melodico ritmiche sono molteplici soprattutto nella fase iniziale quando ancora il modello non trova una vera e propria stabilità; in seguito le variazioni ritmiche sono prettamente legate al testo.

Esempio 50 – [B.B.], v. 56 e 71 [4] 53, 54]

Successivamente il cantore adotta una combinazione di segmenti melodici, ognuno in corrispondenza di un verso, che utilizza, senza apparente regolarità, fino alla fine del canto:

Esempio 51 – [B.B.], v. 239-40 e 310-11 [4] 55, 56]

Nella trascrizione di questa sezione più ampia, corrispondente a una sequenza rimica, è possibile notare la varietà di soluzioni adottate:

Esempio 52 – [B.B.], v. 323-28 [4] 57]

Relazione con temi, prosodia e vocalità

L'analisi dei modelli mette in luce come la relazione tra il testo e la musica costituisca un aspetto strutturale della *texture* del *beyt* e come essa sia non solamente un aspetto tecnico il cui uso è limitato alla facilitazione della memoria o della composizione estemporanea dei versi, quanto piuttosto rappresenti un elemento propulsivo della *performance* e caratteristico del tipo di intrattenimento offerto da questo particolare genere della poesia orale curda.

Quantunque la compenetrazione tra la prosodia del testo verbale e la ritmica del verso sia un aspetto formale importante della *texture*, la relazione tra il contenuto e la realizzazione sonora pone un altro interessante spunto di indagine. La Tabella 5 mostra come in ciascuna variante di BAHDINAN 2009 i modelli ritmico-melodici siano stati associati ai vari temi, discussi e analizzati nel precedente capitolo:

Tabella 5 – Uso dei modelli ritmicomelodici in relazione ai temi

Variante	Modello	vv.	Temi
[I.A.]	1	1-223	1.1, 2.1, 2.2, 3.1, 3.2, 12, 4, 6.1, 11.1
	2	224-546	6.2, 11.1, 6.2, 12, 6.3, 7.1, 7.2, 17.1
	3	547-570	8
	2	571-1225	9, 10, 10.2, 16.2, 12, 20, 10.4, 10.5, 15.2
[F.B.]	1	1-362	1.1, 2.1, 2.2, 3.1, 3.2, 6.1, 6.3, 6.4, 6.2, 12, 13, 7.1, 13, 7.2, 9
	2	363-643	17.1, 10.1, 8, 20, 16.1, 10.2, 15.2, 16.2, 10.4, 10.5, 20
[H.S.]	1	1-166	1.2.1, 2.1, 2.2, 3.1, 15.1, 3.2
	2	167-268	6.1, 6.4
	3	269-428	11.1, 12, 13, 7.1, 7.2, 9, 17.1, 11.2, 10, 17.1
	2	429-709	18, 16.1, 8, 19, 20, 16.1, 10.1, 10.2, 16.2, 10.3, 12, 20, 10.4, 10.5
[B.B.]	1 (instabile)	1-70	2.2, 3.1, 3.2
	1	71-425	6.1, 6.3, 15.2, 11.1, 7.1, 9, 17.1, 11.1, 12, 8, 10.1, 10.2, 16.2, 16.2, 10.3, 20, 10.4, 10.5
[H.A.]	1	1-252	1.1, 1.3, 1.2.1, 2.1, 3.1, 3.2, 12, 13
	2	253-859	6.1, 11.1, 12, 7.1, 13, 9, 17.1, 11.2, 17.2, 12, 10, 16.1, 10.1, 8, 10.3, 20, 10.2, 15.2, 16.2, 10.3, 12, 10.4, 10.5, 20

Dalla tabulazione si può evincere come tutti i canti inizino con un modello ritmico-melodico a scansione binaria, con l'unica eccezione di [B.B.]. Si può inoltre osservare che il cambio di modello ritmico-melodico, ossia il passaggio dalla scansione binaria a quella ternaria, avviene in

concomitanza del TEMA 6.1 (Nemici di fede). In effetti il metro trocaico (♩) o tribraco (♩♩♩) genera maggior concitazione e dà enfasi al *pathos* assolvendo in modo coerente anche a una funzione descrittiva del canto. Fatta eccezione per [I.A.] che inserisce un terzo modello ritmico-melodico creando una sorta di finestra lirica all'interno dell'epica, gli altri temi si susseguono senza soluzione di continuità sia nel canto che nell'alternanza con la prosa e non si possono evidenziare particolari relazioni tra specifici modelli, melodie o variazioni melodiche e temi.

Per quanto riguarda la relazione tra modelli ritmico-melodici, prosodia, metrica e retorica poetica si può affermare che ci sia una certa libertà nell'utilizzo degli elementi a disposizione.

In generale, non influiscono sull'andamento del canto, né costituiscono per esso elemento di discontinuità le cesure testuali rappresentate da versi o sequenze di versi particolari, come ad esempio i passaggi in costruzione anaforica, o dalle formule poetiche speciali, quali le formule di descrizione temporale o le formule vocative.

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

Per poter stabilire relazioni formali più profonde o sistematiche tra l'uso di schemi ritmico-melodici, *texture* e significati del testo, sarebbe opportuno svolgere ulteriori ricerche o quanto meno analizzare un *corpus* di registrazioni più esteso.

L'uso della voce nell'esecuzione dei canti è piuttosto omogeneo nella dinamica e nel timbro. Gli unici effetti degni di nota sono il vibrato glottale e le 'grida'. Il primo viene usato in corrispondenza delle note lunghe all'inizio delle sezioni cantate e, con maggior frequenza, con la vocalizzazione delle consonanti.

L'effetto che aveva indotto Celil [2019, 35] a parlare di «*grida simboliche*» consta tecnicamente di una nota molto più acuta rispetto al resto della melodia, presa per salto, in genere più ampio di una quarta, con una dinamica *forte* o *sforzato* e un marcato accento. Tale effetto è utilizzato sporadicamente per dare enfasi al canto, poiché genera una propulsione repentina e interrompe momentaneamente la ripetitività dell'andamento litanico. Contrariamente a quanto suggerito da Celil, tuttavia, le grida non hanno, a mio parere, un significato simbolico esplicito, né una diretta correlazione con il significato del testo pronunciato. Infatti nella raccolta BAHDINAN 2009, esse si trovano in corrispondenza di una notevole varietà

di parole, senza una immediata corrispondenza tra il gesto musicale e il significato verbale in quel momento espresso. Nell'esempio 48, analizzato in precedenza, l'espedito musicale, nella fattispecie un salto di sesta, è utilizzato in corrispondenza della prima sillaba delle parole *dest* (mani), *lepkê* (volta), *serê* (testa), sempre sull'ultima pulsazione della prima misura in scansione ternaria.

Qero dest havête misiriyi	Qero prese la spada tra le mani
çar lepkê yî lîzandîye	Quattro volte la brandì
çar lepkê dilala dabîye	Quattro volte sferrò un colpo
Serê yê bîne ji firîye	La testa fu tagliata dal collo

Nella medesima versione al v. 468 («*Tu vexo çû tek fincana/Bevi una tazza!*») l'acuto si trova in corrispondenza della parola *vexo* (bevi).

Nella versione [I.A.] è utilizzato in corrispondenza della parola *pez* (gregge) al v. 10 («*Pez bir çune çiyayê ye/Presero il gregge e andarono verso le montagne*»); al v. 67 («*Ka çû kirê? Hê Xodê dizanî/E perché l'ha fatto? Dio lo sa*»), sull'avverbio interrogativo *ka* (perché); e ancora al v. 285 («*Yî êl l'vî dunya yî bişandin/Li spedirono per questo mondo*») in corrispondenza dell'aggettivo dimostrativo *vî* (questo).

Analisi prosodico-musicale dello *stran*

Lo *stran*, ossia la canzone strofica, pur avendo una struttura formale diversa da quella del *beyt*, condivide con esso alcuni particolari. Vi si trovano ad esempio alcuni versi-formula e il comportamento delle melodie, sia nella loro struttura che nella relazione con il verso, è molto simile a quello osservato nel *beyt*.

Gli *stran* di *Dimdim* raccolti risultano essere componimenti piuttosto brevi: gli esecutori delle due versioni di BAH DINAN 2009 hanno lasciato intendere di aver eseguito solamente una parte del canto, le cui dimensioni complessive potevano essere molto più ampie; le versioni del Kurdish Heritage Institute di Suleymaniya (KHI), eseguite da un unico musicista professionista, Salih Heydo, constano di poche strofe.

I testi [I.A._{st.}] e [H.B._{st.}], facenti parte di BAH DINAN 2009, non sono coincidenti, sebbene abbiano alcuni versi in comune.

Esempio 53 – [H.B._{st.}], *strr.* 1-3

1 – Hay Dimdime hay Dimdime Dî binêrine dû şêra ç'kir	Hey Dimdim hey Dimdim Guardate che han fatto i due leoni
2 – Şola Xanî min salime Dî binêrine dû şêra ç'kir	Il lavoro di Khan è grande Guardate che han fatto i due leoni
3 – Dimdim nebûm, kir me Dimdim Dî binêrine dû şêra ç'kir	Non ero Dimdim, abbiamo fatto Dimdim Guardate che han fatto i due leoni

Esempio 54 – [I.A._{st.}], *strr.* 1-3

1 – Hay Dimdime hay Dimdime Hewarê Xano Dimdime	Hei Dimdim, hei Dimdim Oh Khan di Dimdim
2 – T'op û tîfinga gurme gurme Hewarê Xano Dimdime	Cannoni e mortai rombano Oh Khan di Dimdim
3 – Şula Xano nuê salime Hewarê Xano Dimdime	L'opera di Khan è grande Aiuto Khan di Dimdim

Le versioni di [KHI], al contrario, presentano tutte lo stesso testo con alcune piccole variazioni. Sono eseguite dallo *stranbêj* con melodie differenti, dimostrative di stili locali, nella fattispecie: del Bahdinan (KHI1), della comunità yezidica (KHI2) e della Siria (KHI3).

Esempio 55 – [KHI1], str. 1-3

1 – Hay Dimdime oh hay Dimdime	Oh Dimdim oh Dimdim
Hewarê Xano Dimdime	Aiuto Khan di Dimdim
Hay Dimdime oh hay Dimdime	Oh Dimdim oh Dimdim
Hewarê Xano Dimdime	Aiuto Khan di Dimdim

2 – T'op û tîfînga gum'e gum'e	Cannoni e mortai rombano
Hay Dimdime oh hay Dimdime	Oh Dimdim oh Dimdim
T'op û tîfînga gum'e gum'e	Cannoni e mortai rombano
Hewarê Xano Dimdime	Aiuto Khan di Dimdim

3 – Êrî şahvan'ejêm e	Ecco lo shah lo shah dei persiani
Hay Dimdime oh hay Dimdime	Oh Dimdim oh Dimdim
Êrî şahvan'ejêm e	Ecco lo shah lo shah dei persiani
Hewarê Xano Dimdime	Aiuto Khan di Dimdim

Le strofe sono composte da una coppia di distici, di cui il secondo verso è ripetuto uguale in ogni strofa. Nelle versioni di BAHDINAN 2009 i distici di ogni quartina sono identici e intonati ciascuno da uno dei due esecutori. Nelle versioni [KHI] la strofa è una quartina in cui il secondo e il quarto verso sono diversi tra loro, ma ripetuti uguali in tutte le strofe fino alla fine del canto (la prima strofa è composta dai due versi 'ritornello'). In [H.B._{st.}] il ritornello cambia: *dî binêrine du şera ç'kir* (guardate che han fatto i due leoni) è usato fino alla strofa 20 e dalla strofa successiva subentra *giyani babî 'Ebdalbegê* (Abdalbeg anima di tuo padre).

In tutte le versioni la rima alternata è mantenuta per tre strofe consecutive a seguito delle quali in [KHI] ne è inserita una strumentale.

I versi sono formati da otto, nove o dieci sillabe, nelle melodie a scansione binaria, mentre si trovano alcuni versi di sole sette sillabe in [KHI2] e [KHI3] a scansione ternaria. La composizione dei versi rispetto al numero delle sillabe e agli accenti musicali è dunque abbastanza varia. Negli esempi sono indicati in grassetto gli accenti musicali e la cesura interna al verso (/).

Esempio 56 – versi di sette sillabe con inizio in anacrusi:

T'îfînga // gum'e gum'e (3 + 4), [KHI2], str. 2;
Êrî şahvan // 'ejêm e (4 + 3), [KHI3], str. 3;

Esempio 57 – versi di otto sillabe:

Du hizar pale // û dîken şolî (5 + 3), [I.A._{st.}], str. 39;
Ser xelat // zêrekî zere (3 + 5), [I.A._{st.}], str. 49;
Babo Xano // dî weneke (4 + 4), [H.B._{st.}], str. 15;

Esempio 58 – versi di nove sillabe:

Çi avahiya // ava neke (5 + 4), [H.B._{st.}], str. 16;
Ber ser berê // negihîştê (4 + 5), [I.A._{st.}], str. 9;
Ser gera // Dimdimê difelin (3 + 6), [I.A._{st.}], str. 31;

Esempio 59 – versi di dieci sillabe:

Dî binêrine dû // şêra çêkir (5 + 5), [H.B._{st.}], ritornello;
Mîfîreqê bike // nav berê ye (6 + 4), [I.A._{st.}], str. 45;

Esempio 60 – versi di undici sillabe:

Du hizar tevîr û // du hizar kulin (6 + 5), [I.A._{st.}], str. 23;
Tu mîfîreqê // bike di nav ber e (5 + 6), [I.A._{st.}], str. 48.

Nelle esecuzioni dello *stran*, dove la presenza del ritornello e la ripetizione della strofa esaltano le componenti ritmico-melodiche dei fonemi, l'aspetto del gioco linguistico-musicale si fa ancora più evidente. In [I.A._{st.}] si incontrano molte anafore, ad esempio *Dimdim ber e o Dimdim îna* (strofe 4, 7, 10, 13, 17, 20, 22, 32, 35, 38, 41), *du hizar* (strofe 5, 8, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 39, 42) e allitterazioni, ad esempio tra i fonemi *çê* (pronuncia 'cé' con la e molto chiusa), *ci* (pronuncia 'gi') e *ki* (pronuncia 'chi'):

Esempio 61 – [I.A._{st.}], str. 34, 37, 43

Wan çêkir cihkî qertulî	Lo hanno reso un luogo di vendetta
Wan çêkir cihkî mirinî	Lo hanno reso un luogo di morte
Çêkir cihî Sirîçxanî	Hanno ricavato il posto per Serickhan

Come ricordano sia il cantore Ibrahim sia la poetessa cantante Halala, quello di *Dimdim* è un canto antico che in Bahdinan, o se non altro nel distretto di Duhok, si eseguiva in coppia, alternando le voci sui distici di ogni quartina. L'accompagnamento strumentale, come ricordato in precedenza, può o meno essere presente in questo genere di canzone popolare e dipende dalla personale competenza del cantore.

Le versioni di [KHI] sono, invece, eseguite dal cantore che si accompagna con il liuto a manico lungo presente in gran parte della musica popolare e della tradizione folklorica curda e che, come detto in precedenza è identificato a seconda della taglia, della regione geografica e del dialetto come *saz*, *bağlama*, *tembur*, *tenbur*, *dotar*. Lo strumento esegue un accompagnamento eterofonico, difatti la stessa melodia del canto è utilizzata come introduzione, con stilemi tipici della tecnica strumentale (note ribattute, plettratura, bordone), come accompagnamento vero e proprio, come strofa in alternanza alla voce.

Nelle seguenti trascrizioni dei modelli melodici è omessa l'indicazione di tempo sebbene la metrica sia assimilabile a un 2/4. Le stanghette di battuta

separano ciascun piede ascendente del verso, mentre la doppia stanghetta indica la separazione tra i distici e segnala, pertanto, il ritornello.

[I.A._{st.}]
± ~200-208



[H.B._{st.}]
± ~ 150-160

In questo caso tra il primo e il secondo ritornello c'è una piccola variazione ritmica dovuta alla sillabazione differente.

Modello 1



Modello 2



La melodia è identica in ogni strofa, ma il ritmo sillabico cambia sul primo verso di ogni distico in relazione al numero delle sillabe e in parte anche all'accentazione delle parole. Dunque, mentre il ritornello rimane invariato, nell'esecuzione del primo verso si percepisce una costante micro-variazione ritmica a versi alternati.

Esempio 62 - [I.A._{st.}], strr. 5, 23 e 58 [4] 58, 59, 60]

5
Du-hi-zar t'o-pa ga - ve - ki lê - da He - war - ê Xa - no Dim - dim - ê

23
Du-hi-zar te-vir û du-hi-zar ku - lin He - war - ê Xa - no Dim - dim - ê

58
Tu be - rî bî bi-re-xî sî - ne He - war - ê Xa - no Dim - dim - ê

Esempio 63 - [H.B._{st.}], strr. 1, 3 e 10 [4] 61, 62, 63]

1
Hey Dim - dim - ê, hey Dim - dim - ê di bi-ne-ri - ne du sê - ra çi - kir

3
Di-m-di-m ne - bûm ki - r me Dim - dim Di bi-ne-ri - ne du sê - ra çi - kir

10
Ha - vî - tî - nî se - d me - ti - l yo - ze Di bi-ne-ri - ne du sê - ra çi - kir

In [H.B._{st.}] è percepibile, inoltre, un ulteriore cambio del ritmo sillabico nel momento del cambiamento del verso-ritornello:

Esempio 64 - [H.B._{st.}], str. 21 [4] 64]

21
Ku-çi-kê-t se-r de-r - geh da na - ê G'ya - ni ba - bî 'Eb - dal - be - gê

In entrambe queste versioni i cantori, succedendosi nell'esecuzione delle strofe sovrappongono le proprie voci sull'ultima pulsazione della strofa, tecnica, questa, che può essere intesa come un espediente per non perdere l'intensità della continuità ritmica.

Esempio 65a - [I.A._{st.}], str. 1 [4] 65]

I.A.
Hey Dim - dim - ê, hey Dim - dim - ê He - war - ê Xa - no Dim - dim - ê

M.R.
Hey Dim - dim - ê, hey Dim - dim - ê He - war - ê Xa - no Dim - dim - ê

Esempio 65b – [H.B._{st}], str. 1 [4] 61]

H.B.
Hey Di - dim - è, hey Dim - dim - e Di bi - ne - ri - ne du sê - ra çi - kir

M.R.
Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è Di bi - ne - ri - ne du sê - ra

[KH1] [4] 66]
± ~ 155-160

Tra le versioni di Selih Heydo, [KH1] è l'unica a scansione binaria ed è descritta come rappresentativa dello stile del Bahdinan.

Esempio 66a – [KH1], introduzione strumentale e str. 1

1
Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è He - wa - rê Xa - no Dim - dim - è

Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è He - wa - rê Xa - no Dim - dim - è

Esempio 66b – [KH1], str. 5

5
Dim - dim be - rê - kê 'av - ê da Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è

Dim - dim be - rê - kê 'av - ê da Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è

[KH2] [4] 67]
±. ~ 100-110

Melodia a scansione ternaria che viene indicata come rappresentativa dell'area a maggioranza yezidica di Shengal (Sinjar), in Iraq.

Esempio 67 – [KH2], introduzione strumentale e str. 1

1
dim - è hey Dim - dim - è He - war - e Xan Dim - dim - è Dim -

dim - è Hey Dim - dim - è He - war - e Xan Dim - dim - è

Il canto è preceduto da una strofa strumentale sostenuta da un bordone. La melodia è articolata in due frasi: (A), sviluppata ritmicamente sulla corda di recita e con un salto di terza in corrispondenza del secondo accento forte (secondo piede), è utilizzata per i primi tre versi di ciascuna strofa; (B), usata sull'ultimo verso, presenta lo stesso profilo con l'aggiunta di un movimento discendente per grado congiunto che chiude la strofa riportando la melodia sulla corda di recita.

La caratteristica principale che differenzia questa melodia dalle altre è l'anacrusi costituita dalla prima sillaba del verso, inoltre, l'accento sulla parola *Dimdim* per adattarsi alla metrica musicale cade sulla seconda sillaba, mentre, di norma, esso si trova sulla prima sia nelle melodie del *beyt*, sia nelle altre melodie degli *stran*.

[KH3] [4] 68]
±. ~ 100-110

Anche questa melodia, rappresentativa dello stile della regione Cezire-Bothan (Jazirah), in Siria, è a scansione ternaria, ma a differenza della precedente ha un inizio tetico.

Esempio 68 – [KH3], str. 1

A
B
Hey Dim - dim - è, hey Dim - dim - è Ha - wa - rê Xa - no Dim - dim - è

Il modello melodico è diviso in due parti, (A) e (B), ognuna dell'ampiezza di un verso. Nelle strofe cantate queste due parti vengono utilizzate in varie combinazioni: A-B-A-B (strofe 1, 2, 5, 8); A-A-B-A (strofe 3, 4, 7, 9, 10, 11, 13); A-A-A-B (strofe 6 e 12).

Esempio 69 - [KHİ3], str. 1, 3, 6

1

A B

Hey Dim-dim - ê, hey Dim-dim-ê Ha - wa-rê Xa - no Dim-dim-ê

A B

Hey Dim-dim - ê, hey Dim-dim-ê Ha - wa-rê Xa - no Dim-dim-ê

3

A A

Ê - rî sah sa - hî 'e - jê-mê Hey Dim-dim - ê, hey Dim-dim-ê

B A

Ê - rî sah sa - hî 'e - je-mê He - wa-rê Xa - no Dim-dim-ê

6

A A

Sed t'o-p'ha - vê - ti ga-vê-da Hey Dim-dim - ê, hey Dim-dim-ê

A B

Sed t'o-p'ha - vê - ti ga-vê-da Ha - wa-rê Xa - no Dim-dim-ê

Da questa breve disamina emergono molte somiglianze tra il modo in cui testo e melodie sono messi in relazione sia nello *stran* che nel *beyt*. I modelli melodici sono semplici e ripetitivi, organizzati in piedi ascendenti di due o tre pulsazioni (sillabe o more) in una metrica binaria di quattro misure per verso. Nei modelli a scansione ternaria prevale il ritmo trocaico e in generale lo stile del canto è sillabico con micro-variazioni ritmiche che dipendono dal numero delle sillabe del verso, sebbene a governare sia la metrica musicale. *L'ambitus* melodico, è molto ristretto e la linea si sviluppa prevalentemente per grado congiunto.

Conclusioni

Nonostante la pratica esecutiva del *Beyta Dimdim* soffra oggi di un progressivo declino, soprattutto tra le più giovani generazioni, la memoria di questa epica è ancora vitale e il suo contenuto fortemente sentito come rappresentativo della storia curda. L'epopea di *Dimdim* continua, infatti, ad avere un valore rappresentativo del senso di appartenenza comune di un popolo, della propria identità, la *kurdayeti* [Brenneman 2005; Marilungo 2019], nonché del patriottismo e dell'abnegazione che hanno caratterizzato la lotta civile di resistenza alle oppressioni e alle assimilazioni del popolo curdo da parte delle potenze straniere, che da sempre hanno cercato di spartirsi quei territori.

Il *beyt*, in altre zone del Kurdistan nominato anche *destan*, è uno dei generi della ricca e variegata tradizione orale curda, misto di prosa e poesia cantata, di norma eseguito senza accompagnamento strumentale da un *beytbêj* o anche da un *dengbêj*, termine questo dal significato più ampio e generico con il quale si individua il cantore della tradizione.

Il ruolo dei cantori e dei repertori orali, soprattutto di quelli di argomento storico, è fondamentale nella cultura curda, che per secoli ha dovuto sottostare all'imposizione culturale e linguistica dei vari stati nazionali nei quali si trova geopoliticamente diviso, pertanto la loro considerazione come detentori della memoria e del patrimonio linguistico e culturale non è mai andata scemando nel corso dei secoli. Negli ultimi anni, in particolare, la cosiddetta 'questione curda' ha fatto da battistrada per una serie di aperture di interesse verso altri campi della storia e della cultura di questo popolo. Anche in virtù dell'aumentato interesse e della proliferazione degli studi curdologici (Kurdish Studies) in varie università e centri culturali in tutto il mondo si è assistito a una rivalutazione della figura della cultura tradizionale e in modo specifico del *dengbêj* e della arte orale popolare.

Sulla storia dell'epopea non molto altro è stato aggiunto a ciò che già Celil [1967 e 2019], e successivi nuovi studi [Nerwêyî 2019; Açar 2019], hanno individuato come il principale fondamento storico della leggenda nella sua forma orale, contenuto anche nel resoconto dello storico persiano

Iskandar Beg *monšî* [Eskandar Beg 1978]. Il racconto, nel poema orale, si mantiene aderente alla storia nei punti fondamentali; mentre gli elementi di novità sono costituiti dall'inserimento di episodi di invenzione, funzionali alla creazione della leggenda, e dai personaggi coinvolti, i quali, fatta eccezione per i principali Khan Manodoro, Khan Mukrî e lo stesso *shah* di Persia, sembrano essere frutto di una commistione tra vari personaggi storicamente esistiti. Ad esempio il personaggio di Kalifa, che nell'epopea orale rappresenta il principale aiutante dello *shah*, concentra in sé le figure dei vari generali che hanno combattuto contro il Khan Baradost e che sono citati da Iskandar Beg: Elias Kalifa e Hasan Khan. Infine, il poema orale per la sua natura di leggenda presenta elementi del magico funzionali alla riuscita di alcune imprese del protagonista.

Il lavoro di analisi si è sviluppato, nella seconda parte del libro, affrontando gli aspetti legati alla *performance*, sebbene con i limitati materiali a disposizione; i contenuti, la presenza di temi e la morfologia di ciascuna variante; gli aspetti relativi alla *texture*, in particolare la natura formulaire del canto del *beyt* e parzialmente dello *stran* di argomento epico, gli aspetti metrici e le caratteristiche poetiche; e infine, considerando esclusivamente le versioni di BAHDINAN 2009, la relazione tra metrica poetica e ritmica esecutiva, le tipologie melodiche e altre caratteristiche musicali del *beyt*.

La *performance* del *beyt* è sobria e contenuta nella gestualità: il cantore è seduto e illustra il racconto con gestualità asciutta, spesso deittica, e con la mimica facciale. Alcuni dei cantori registrati conoscevano la leggenda anche in forma di *stran*, termine con il quale in curdo si indicano genericamente le canzoni strofiche di vario argomento. Queste composizioni, più concise e brevi rispetto al *beyt*, sono state eseguite in stile responsoriale da due cantori, in quella che si configurava come una sorta di gioco musicale.

Dall'analisi testuale del poema orale, effettuata basandosi sulle teorie di Propp, Thompson e Dundes è scaturita una serie di temi, che sono stati descritti ed elencati. Inoltre, è risultato che alcuni di essi compaiono negli indici *Types of the Folktales* e *Motif-Index of Folktales*; altri invece sono presenti anche nella storiografia.

Attraverso l'analisi morfologica delle varie versioni prese in considerazione è stata messa in luce la diversa disposizione e organizzazione del materiale narrativo. Essa può essere addebitata alla trasmissione di differenti tradizioni dell'epica, oppure, in linea con le teorie di Lord, al fatto che i cantori utilizzino il procedimento della *composing performance*, producano, cioè, il canto al momento stesso dell'esecuzione, basandosi sull'uso di un repertorio di formule precedentemente memorizzato. Questo

giustificherebbe e consentirebbe la flessibilità nella disposizione e nella realizzazione dei temi. Poiché, tuttavia, non è stato possibile reperire sufficiente materiale circa le modalità di apprendimento del canto, non si è potuto approfondire ulteriormente la questione della creazione e della composizione orale.

L'analisi morfologica e l'ordinamento dei temi hanno facilitato, d'altronde, non solo la comparazione tra le versioni, ma anche l'individuazione di formule poetiche specifiche. L'analisi formulaire ha rivelato, infatti, con sorprendente evidenza la stretta parentela che le versioni moderne, quelle di BAHDINAN 2009, hanno con le più antiche. Sulla scorta delle teorie di Lord e Chyet, sono state rintracciate due tipologie di formule: la prima comprendente le formule che pur comparando un'unica volta all'interno di una versione del poema, sono rintracciabili, simili o identiche, in altre versioni (come il caso di formule che si riferiscono a uno specifico tema); la seconda invece comprende le formule ricorrenti all'interno di una stessa versione del canto e che possono trovarsi anche in altre versioni (formule di descrizione temporale, locuzioni che indicano azioni frequentemente svolte, epiteti o descrizioni dei personaggi principali). Le formule individuate sono, inoltre, divisibili in formule isolate e in gruppi di formule. Le prime sono in genere utilizzate come separatori, come versi introduttivi, o come una sorta di *ritornello* ad esempio alla fine di un passaggio cantato o di un determinato argomento all'interno di una sezione cantata più ampia; i gruppi di formule, invece, sono spesso associati ad un tema specifico, che viene caratterizzato proprio dalla loro presenza. Alcune delle formule appartenenti a quest'ultima tipologia (formule relative a temi) si rintracciano anche nelle versioni più antiche: in particolare in [E.P.], [O.C.], [K.M.] e [I.S.]. Altre, infine, possono avere anche una funzione retorica o metrico-poetica, poiché agiscono sull'organizzazione rimica e strofica delle sezioni in versi. Sono usate, ad esempio, per costruire passaggi in anafora, oppure per segnalare il cambiamento della rima come *Rhyme Signalling Device*.

Un ulteriore aspetto da tenere in considerazione è che alcune formule che si trovano nel *beyt* vengono utilizzate, con le medesime funzioni, anche nello *stran*.

Sembra poi trovare conferma la teoria dell'*oicotipo*, secondo cui tanto più vicina è la provenienza geografica di due versioni orali di un poema tanto maggiori sono le somiglianze sia in termini di argomenti trattati (temi) sia di lessico ed espedienti *texturali* utilizzati (formule). Infatti, tra le versioni più datate, quelle più somiglianti, in quantità e tipologia di formule, a quelle di BAHDINAN 2009 erano state eseguite da cantori originari della medesima regione dialettale: il Bahdinan.

Risultati di un certo interesse sono stati ottenuti, infine, dall'analisi musicale, la quale ha fatto emergere, in parziale contrasto con le teorie di studiosi precedenti, quali [Mann 1909, Nikitine 1947/50, Celil 1967; Chyet 1991], qualche dubbio circa tipologia della metrica del verso epico. Mann aveva individuato i principali parametri metrici dell'epica popolare curda nel numero di sillabe che compongono il verso, nella presenza della rima e nella struttura strofica, organizzata, a suo parere in gruppi di tre o quattro versi. Su questo punto la riflessione di Chyet sembra più convincente, in quanto introducendo la locuzione 'sequenza rimica' risolve l'anomalia delle strofe composte anche da decine di versi. Sul fatto che la rima sia un tratto distintivo del verso nell'epica curda, non sembra ci sia da obiettare, infatti, qualora la rima non sia realizzabile dalla regolare terminazione di due parole in fine verso, è pratica comune aggiungere vocali o sillabe eufoniche che completino il verso e realizzino la rima.

Quello che, invece, pone qualche interrogativo e che non è stato possibile risolvere definitivamente nel presente lavoro, anche a causa dell'insufficienza dei dati a disposizione, è la natura della metrica del verso. Infatti, i risultati dell'analisi musicale indurrebbero a non escludere in modo categorico logiche di tipo quantitativo, sebbene, in accordo con gli studiosi precedenti, i parametri più significativi della poesia popolare curda e in particolare di quella epica, possano continuare a essere individuati, nella costante presenza della rima che genera sequenze strofiche, anche se irregolari, e nel numero delle sillabe che compongono i versi. L'ambiguità della natura metrica del verso epico sorge da alcune osservazioni. Innanzitutto, gli accenti musicali non seguono, come affermato da Celil [1967 e 2019], la naturale accentazione delle parole in modo sistematico: quanto, piuttosto, degli schemi ritmici che sembrano attenersi a delle regole di tipo metrico quantitativo.

Inoltre, l'analisi musicale dei versi cantati ha evidenziato come i modelli ritmico-melodici utilizzati, a scansione binaria o a scansione ternaria, adottino una suddivisione esclusivamente bicrona (breve-lunga), scandita da quattro accenti organizzati secondo lo schema forte-debole-forse-debole. Questo tipo di scansione si accorderebbe con una logica di tipo quantitativo e giustificerebbe la presenza di versi di varia lunghezza. Un conteggio statistico delle sillabe contenute nei versi delle versioni di BAH DINAN 2009 ha però rivelato una sostanziale prevalenza di versi di otto sillabe. Inoltre si è rilevato che i versi composti da più di undici sillabe tendono a non essere più cantati secondo i modelli ritmico-melodici, ma a essere declamati in ritmo sostanzialmente libero, entrando nella cosiddetta categoria del 'verso lungo'. Alla presenza di versi composti da un numero molto alto di sillabe, caratteristica molto evidente di questo

tipo di poesia, non si è trovata una giustificazione formale. Tuttavia, tali versi si inseriscono nella regolarità dell'andamento litanico come una momentanea sospensione ritmica e vi sono allo stesso tempo inglobati grazie alla presenza della rima e al fatto che le sillabe finali vengono di norma nuovamente cantate secondo il modello ritmico-melodico in uso.

Le realizzazioni melodiche sono diverse per ciascuna versione, pur presentando caratteristiche simili: l'*ambitus* è molto ristretto, in genere una terza, con sporadiche eccezioni di intervalli più ampi dovute all'inserimento dell'effetto vocale del 'grido'; il profilo è in genere quello di un canto su corda di recita con movimenti per grado congiunto e raramente salti di terza; la variazione del modello ritmico-melodico è prevalentemente legata alla quantità di sillabe presenti nel verso, mentre le variazioni melodiche constano nella permutazione delle altezze o nel loro uso combinato oppure, saltuariamente, nell'inserimento di una nota acuta, forte e accentata, in punti diversi della melodia. Quest'ultimo particolare permette di ripetere lo stesso modello melodico per un numero molto elevato di versi generando, tuttavia, una estrema vivacità sonora.

Infine, in alcune realizzazioni ([I.A.], [B.B.], [H.A.]) si individuano costruzioni melodiche strofiche, utilizzate, però, in modo non regolare e continuativo.

In generale, non sembra ci sia un'attinenza specifica o sistematica tra l'uso dei modelli ritmico-melodici e il testo poetico, anche se una più attenta indagine su altri brani del medesimo repertorio potrebbe offrire risultati più precisi.

Per quanto riguarda gli *stran*, si è riscontrato: l'uso comune di alcune formule e di alcune strutture poetiche come l'anafora; l'uso di tipologie ritmico-melodiche simili a quelle del *beyt*.

Gli *stran* di BAH DINAN 2009 sono eseguiti secondo una modalità responsoriale da due cantori che si alternano nell'esecuzione di ciascun distico senza accompagnamento strumentale. Al contrario gli *stran* reperiti presso il Kurdish Heritage Institute di Suleimaniya, utilizzati come riferimento e paragone, sono eseguiti con l'accompagnamento del liuto a manico lungo, tipico della musica mediorientale e curda in particolare, ed è molto evidente la regolarità nell'organizzazione strofica delle melodie e nella versificazione.

Sebbene questo lavoro possa offrire un contributo parziale alla ricerca nel campo della poesia orale curda, dato il numero non elevato di versioni orali reperite sul campo e peraltro anche limitate a un'unica regione del Kurdistan, confido nel fatto che possa almeno essere un punto di partenza e un'occasione per ulteriori, più approfondite e documentate ricerche

in merito, per le quali sarebbe auspicabile la collaborazione di linguisti, oralisti e etnomusicologi.

Molteplici sono gli spunti per riflessioni future che si intravedono in tal senso.

In particolare, rimangono da indagare in modo sistematico e specifico gli aspetti legati alla terminologia emica e alla varietà di generi e forme che ad essa si accompagna nelle diverse aree del Kurdistan; meriterebbero di essere conosciute le modalità specifiche della trasmissione del repertorio epico: la relazione tra maestro e allievo, ad esempio, se essa sia prettamente parentale oppure ci possano essere allievi che decidano di apprendere il repertorio guidati da una personale vocazione e dunque scelgano il proprio maestro; quali siano i modi e le tecniche di apprendimento dei canti e se la moderna tecnologia li abbia influenzati (*i.e.* con l'introduzione di supporti audio) valutando eventualmente, in tal caso, quanto questo determini o condizioni il risultato finale, la forma e lo stile di esecuzione del canto.

All'indagine sulle modalità di apprendimento si legano, naturalmente, gli aspetti relativi allo stile peculiare dei vari cantori, del quale sarebbe interessante conoscere meglio come si formi, quali siano le influenze che concorrono a definirlo o eventualmente modificarlo, quali ne siano gli aspetti da considerare salienti e più distintivi, quelli cioè che permettono al pubblico di apprezzare maggiormente l'esecuzione di un particolare cantore.

Sarebbe poi opportuno intraprendere un lavoro sistematico di raccolta e analisi del repertorio epico in generale, per cui sarebbero utili comparazioni tra epiche di vario argomento, o di argomento simile raccolte in una ricerca multisituata: si potrebbero rintracciare relazioni con altri repertori della tradizione orale, sia negli argomenti, sia nello stile di esecuzione musicale che di creazione dei testi poetici. Si potrebbe, infine, estendere ad altre narrazioni l'analisi formulare sui testi e quella musicologica sulle melodie, sia per una descrizione formale sia per una eventuale comparazione.

L'analisi musicologica sulla relazione che intercorre tra il testo e le melodie nonché sulle questioni metriche necessita sicuramente di ulteriori approfondimenti e potrebbe, inoltre, essere estesa ad altri repertori, sia curdi che di culture limitrofe, senza trascurare la riflessione in parallelo con gli studi sulla poesia classica curda i riferimenti all'immaginario poetico, religioso, mistico e mitologico. Non è stato, purtroppo, possibile affrontare nel dettaglio l'uso che viene fatto della melodia del *Beyta Dimdim* al di fuori delle esecuzioni specifiche: se, ad esempio melodia e testo debbano necessariamente essere intesi come un *item* inscindibile o

se, viceversa, possano essere scorporati e utilizzati in modo indipendente. Si dovrebbe pertanto verificare su un più ampio *corpus* di materiali dello stesso cantore se e come le melodie siano legate a uno specifico canto o se si possano utilizzare anche nell'esecuzione di altri canti dello stesso genere, o addirittura in canti diversi per genere e testo.

In conclusione: gli studi etnomusicologici sul repertorio tradizionale curdo, sia vocale che strumentale, meriterebbero di essere ampliati e studiati, anche in virtù dei rapidi cambiamenti sociali che interessano questa parte di mondo e che in certi casi potrebbero portare alla dispersione del patrimonio di canti e racconti. Tuttavia, non è solamente un'ottica di *salvage ethnography* che dovrebbe rendere auspicabili simili ricerche, quanto piuttosto la necessità di far emergere e descrivere ancora di più le radici tradizionali della cultura curda, per liberare in parte il campo da una visione troppo spesso sbilanciata a favore di letture geopolitiche e meno incline a rendere giustizia agli aspetti più specificamente culturali (e poetico-musicali in questo caso) che configurano la cultura curda e anche indubbiamente influenzano nel profondo la definizione identitaria di questo popolo, pure nella sua frammentata realtà.

Indice dei testi citati

- AGAMENNONE Maurizio - GIANNATTASIO Francesco, 2002, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo.
- ABDUL-MALEK Zuhair, 2002, *I Kurdi e il Kurdistan. Tra domande e risposte*, Roma, Ediesse.
- AÇAR Cafer, 2019, *Safevi Kroniklerinde Dîmdim Kalesi Kuşatması ve Emir Han Bradosti*, Istanbul, Avesta.
- AKSOY Ozan E., 2006, *The Politicization of Kurdish Folk Songs in Turkey in the 1990s*, in «Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean» 11.
https://www.umbc.edu/MA/index/number11/aksoy/ak_0.htm
- ALLISON Christine, 2001, *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Richmond-Surrey, Curzon Press.
- 2010, *Kurdish oral literature* in KREYENBROEK Philip - MARZOLPH Ulrich eds. 2010, *Oral Literature of Iranian Languages: Kurdish, Pashto, Baluchi, Ossetic; Persian, Tajik: Companion volume 2: A history of Persian Literature*, New York and London, I B Tauris & Co Ltd, pp. 129-168.
- 2016, *The shifting borders of conflict, difference, and oppression. Kurdish folklore revisited*, in SHAREEF Mohammed - STANSFIELD Gareth ed., 2016, *The Kurdish question Revisited*, London, Hurst, pp. 1-19.
- ALSANCAKLI Sacha, 2016, *The Early History of Kurdish Studies (1787-1901)*, in «Die Welt des Islams», 56/1, pp. 55-88.
- AMY DE LA BRETÈQUE Estelle, 2013, *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*, Paris, Garnier.
- ARDALAN Sheerin, 2004, *Les Kurdes Ardalân*, Paris, Geuthner.
- BAJALAN Djene R., 2012, *Şeref Xan's Sharafnama: Kurdish Ethno-Politics in the Early Modern World, Its Meaning and Its Legacy*, in «Journal of Iranian Studies», 45/6, pp. 795-818.
- 2020, *Conservatives and Radicals: Ethnicity and Politics in Early Modern Ottoman Kurdistan*, in Korangy 2020, pp. 119-135.
- BAJALAN Djene R. - KARIMI Sara Z., 2014, *The Kurds and their History: New Perspectives*, in «Journal of Iranian Studies», 47/5, pp. 679-681.
- BALLARD Linda-May, 1983, *The Formulation of the Oicotype. A case Study*, in «Fabula», 24/3-4, pp. 233-245.
- BAUMAN Richard, 2008, *The Phylology of the Vernacular*, in «Journal of Folklore Research», 45, pp. 29-36.
- BAUMAN Richard – BRIGGS Charles Leslie, 1990, *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, in «Annual Review of Anthropology», 19, pp. 59-88.

- BEDIR KHAN Celadet Ali, 2002, *Elfabêya kurdi & Bingehên gramera kurdmanci*, Stockholm, Nefel.
- BEDIR KHAN Kamuran Ali, 1953, *Le Kurde sans peine*, Paris, Institut Kurde de Paris.
- BENNIGSEN Alexandre, 1960, *Les Kurdes et la Kurdologie en Union Soviétique*, in «Cahiers du monde russe», 1/3, pp. 513-530.
- BERNARDINI Michele, 2003, *Il mondo iranico e turco dall'avvento dell'islam all'affermazione dei Safavidi*, in *Storia del mondo islamico (VII-XVI secolo)*, vol. 2, Torino, Einaudi.
- BITLISI, Sharaf Khan, 2005, *The Sharafnâma: or, The History of the Kurdish Nation*, 1597, Book One, Mehrdad Izady ed., Costa Mesa (ca), Mazda.
- BLAU Joyce, 1984, *Mémoire du Kurdistan*, Paris, Findakly.
- 1996, *La letteratura curda scritta*, in Kreyenbroek e Allison 1996, pp. 51-60.
 - 1999, *Manuel de Kurde: Kurmanji*, Paris, Harmattan.
 - 2006, *Une perspective historique sur les études kurdes. Entretien avec Joyce Blau*, in «European Journal of Turkish Studies», 5. <https://journals.openedition.org/ejts/797>
 - 2016, *La langue & la littérature kurdes*, Paris, Institute Kurde. <https://www.institutkurde.org/info/la-langue-amp-la-litt-eacute-rature-kurdes-1232550961>
- BLUM Stephen - HASSANPOUR Amir, 1966, 'The morning of freedom rose up': *Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival*, in «Popular Music», 15/3, 325-243.
- BLUM Stephen - CHRISTENSEN Dieter - SHILOAH Amnon, 2001, *Kurdish music*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove Music Online (ultima consultazione 19.1.2021).
- BOIS Thomas, 1946, *L'âme des Kurdes*, Beirut, Les cahiers de l'est.
- 1966, *Les Kurdes*, Beirut, Khayats.
- BOIS Thomas - MACKENZIE David N. - MINORSKY Vladimir, 1986, *Kurdistan*, in *Encyclopædia of Islam*, vol. v: *Khe-Mahi*, pp. 438-486, Leiden, Brill.
- BOMBACI Alessio, 1969, *La letteratura turca con un profilo di letteratura mongola*, Firenze, Sansoni.
- BOZARSLAN HAMIT, 2006, *La Turchia contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- BRENNEMAN Robert L., 2005, *We have no friends but the mountains: Transmitting Kurdish Indigenous Knowledge, Culture, and Identity*, PhD University of Minnesota. <https://www.proquest.com/openview/81d73275d5749917bf57eeae747c7c80/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- BRONNER Simon J. ed., 2007, *Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, Logan, Utah, University Press of Colorado.
- BRUINENSEN Martin van, 1986, *The Kurds between Iran and Iraq*, in «merip Middle East Report», 141/*Hidden Wars*, pp. 14-27.
- 1992, *Agha, Shaikh and State: The Social and Political Structure of Kurdistan*, London, Zed Books.
 - 2000, *Transnational aspects of the Kurdish question*, Badia Fiesolana, San Domenico, European University Institute.
- CAMPANILE Giuseppe, 2004, *Histoire du Kurdistan*, traduzione di Thomas Bois, Paris, L'Harmattan [ed.or. 1818, *Storia della Regione del Kurdistan e delle sette di religione ivi esistenti*, Napoli, Fernandes].
- ÇAKIR Argun, 2018, *Music*, in MEISEL Sebastian ed., 2018, *Kurds. An Encyclopedia of Life, Culture, and Society*, Bristol, abc-clio, pp. 198-207.
- 2019, *From Charity-Seeking to Music-Making: An Ethnography of Peripatetic Adaptation in the Mêrdîn (Mardin) Area, Southeastern Turkey*. PhD University of Exeter.
- CARDILLI LORENZO - LOMBARDI VALLAURI Stefano, 2020, *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press
- CELİL Cemila, 1964, *Kilameta û miqamed cimeta kurda*, Erevan.
- CELİL Ordixanê, 1965, *Kurdskie Narodnye Pesni*, Moskva, Izdatel'stvo Muzyka.
- 1967, *Kurdsij gerojcheskij epos "Slatorukij Khan"*, Moskva, Naûka.
 - 2019, *Kürt Kahramanlık Destani Dimdim*, Istanbul, Avesta.
- CELİL Ordixanê - CELİL Celilê, 1978, *Zargotina Kurda (Folklore curdo)*, Moskva, Naûka.
- CEJPEK Jiri, 1968, *Iranian folk-literature*, in RYPKA Jan, 1968, *History of Iranian Literature*, ed. Karl Jahn, vol. 2, Dordrecht, Reidel, pp.607-710.
- CHRISTENSEN Dieter, 1961, *Kurdische Brautlieder aus dem Vilayet Hakkârî, Südost-Türkei*, in «Journal of the International Folk Music Council», 13, pp. 70-72.
- 1967, *Kurdskie Narodnye Pesni (Kurdish Folk Songs). Cemila Celil, review*, in «Journal of the International Folk Music Council», 19, pp. 131-132.
 - 1975, *On Variability in Kurdish Dance Songs*, in «Asian Music», 6/1, pp. 1-6.
 - 2002, *Kurdistan*, in NETTL Bruno et al. eds., 1998-2002, *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 6: The Middle East*, London, Routledge, pp. 739-752.
 - 2007, *Music in Kurdish Identity Formations. Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*, France, Maison des Cultures du Monde.
 - 2010, *Music and migration: Kurds in Berlin*, in «Migrações. Journal of the Portuguese Immigration», 7 october, special issue *Music and migration*, pp. 187-201.
- CHYET Michael L., 1991, "And a thornbush sprang up between them". *Studies on Mem û Zîn A Kurdish Romance*, PhD, Berkley, University of California.

- 2003, *Kurdish-English Dictionary*, New Haven, Yale University Press.
- 2020, *Applying the Oral-Formulaic Theory to Mem û Zin*, in KORANGY Alireza, 2020, pp. 1-39.
- CINDÎ Heciyê, 1936, *Folklor Kurmanca*, Yerevan, Neşîreta Hukumata Ermanistanê.
- 1957, *Folklor Kurmancî*, Yerevan, Haynêşîrat.
- 2005, *Dimdim*, Yerevan, Asoxik.
- DE BIANCHI Alessandro, 2005, *Viaggi in Armenia, Kurdistan e Lazistan*, Lecce, Argo [ed.or. 1863, Milano, Gareffi].
- DE ZORZI Giovanni, 2010, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, Milano, Ricordi.
- DOST Jan, 2011, *Kela Dimdimê*, Istanbul, Avesta.
- DUNDES Alan, 1962, *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*, in «The Journal of American Folklore», 75/296, pp. 95-105; in Bronner 2007, pp. 88-106.
- 1964, *Texture, text and context*, in «Southern Folklore Quarterly», 28, pp. 251-265 e in Dundes 1980, pp. 20-32.
- 1966, *Metafolklore and Oral Literary Criticism*, in «The Monist», 50/4, pp. 505-516, e in Bronner 2007, pp. 77-87.
- 1976, *Structuralism and Folklore*, in «Studia Fennica», 20, pp. 75-93; in BRONNER 2007, pp. 123-153.
- 1980, *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- 1986, *The Anthropologist and the Comparative Method in Folklore*, in «Journal of Folklore Research», 23/2-3, special double issue The Comparative Method in Folklore, pp. 125-146.
- ENCYCLOPÆDIA IRANICA, 1982-, vol. I-, ERDAL Yarshater curatore scientifico, London, Routledge & Kegan Paul.
- ENCYCLOPÆDIA IRANICA online, 1996-, online edition, Erdal Yarshater e Elton L. Daniel eds., New York, Ehsan Yarshater Center for Iranian Studies.
- ENCYCLOPÆDIA OF ISLAM, 1960-, vol. I-, Bernard Lewis et al. eds., Leiden, Brill.
- ERDAL Shakhin, 2016, *Peter Simon Pallas's Work "Comparative Dictionaries of All Languages And Dialects" And Its Place In The Study Of Turkic Languages And Dialects*, in «Journal Tatarica», 7, pp. 7-16.
- ESKANDAR BEG Munşi, 1978, *Tariqe Alamara-ye Abbasi*, traduzione di Roger M. Savory, Boulder, Colorado, Westview Press.
- FABIETTI Ugo, 1998 *L'identità etnica*, Roma, Carocci.

- FERDEGHINI Giulia, 2012, *Kelaê Dimdim: descrizione e analisi di un poema epico della letteratura orale curda a partire dalla documentazione raccolta nel Bahdinan (Regione Autonoma del Kurdistan Iracheno)*, PhD, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'.
- FLEISCHER Cornell H., 1989, *Bedlisi, Hakîm-Al-Dîn Edris*, in *Encyclopædia Iranica* 1982-, iv/1, pp. 75-76.
<https://www.iranicaonline.org/articles/bedlisi-mawlana-hakim-al-din-edris-b>
- FOLEY John Miles, 1988, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- GALLETTI Mirella, 2001, *Curdi e Kurdistan in opere italiane dal XIII al XX secolo*, in «Oriente Moderno», nuova serie, 20/81, pp. 1-108.
- 2004, *Storia dei Curdi*, Roma, Jouvence.
- GLASSEN Erika, 1989, *Bedlisi, Şaraf-Al-Dîn Khan*, in *Encyclopædia Iranica* 1982-, iv/1, pp. 76-77.
<https://iranicaonline.org/articles/bedlisi-saraf-al-din-khan-b>
- GREVE Martin 2019, *Neither Âşık nor Dengbêj – The Lament Singers from Dersim (Tunceli)*, in Özdemir Ulaş, Hamelink e Greve 2019, pp.95-130.
- GRUNEBaum Giselle E. von, 1972, *L'Islamismo 2. Dalla caduta di Costantinopoli ai nostri giorni*, in *Storia Universale Feltrinelli*, 1967-, 34 voll., Milano, Feltrinelli, vol. 15.
- GUILLOU André - BURGARELLA Filippo - BAUSANI Alessandro, 1997, *L'Impero bizantino e l'islamismo*, Torino, utet.
- HAMELINK Wendelmoet, 2016, *The Sung Home. Narrative, morality, and the Kurdish nation*, Leiden, Brill.
- HAROUTYUNIAN Sargis, 1997, *Armenian Epic Tradition and Kurdish Folklore*, in «Iran and the Caucasus», 1/1, pp. 85-92.
- HASSAN Sharazade Qassim, 1980, *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*, Paris, Mouton.
- HASSANPOUR Amir, 1988a *Bahdinan*, in *Encyclopaedia Iranica*, III/5, p. 485.
<http://www.iranicaonline.org/articles/bahdinan-kurdish-region-river-dialect-group-and-amirate>
- 1988b, *Baradust*, in *Encyclopædia Iranica*, III /7, pp. 739-740.
<https://www.iranicaonline.org/articles/baradust-kurdish-bradost-name-of-kurdish-tribe-region-mountain-range-river-and-amirate>
- 1989, *Beyt*, in *Encyclopaedia Iranica* iv/1, pp. 11-12. <http://www.iranicaonline.org/articles/bayt-folk-art>
- 1995, *Dimdim*, in *Encyclopaedia Iranica*, VII/4, pp.404-405.
<http://www.iranicaonline.org/articles/dimdim>
- 1997, *Med-TV, Großbritannien und der türkische Staat: Die Suche einer staatenlosen Nation nach Souveränität im Äther*, in BROCK Carsten, SAVELSBERG Eva, HAJO Savelsberg ed., 1997, *Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Münster, Lit Verlag, pp. 239-278.

- 1996, *La creazione dei mass media curdi*, in KREYENBROEK e ALLISON 1996, pp. 85-130.
- HAVELOCK Eric Alfred, 2003, *Cultura orale e civiltà della scrittura: Da Omero a Platone*, introduzione di Bruno Gentili, traduzione di Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza.
- 2005, *La musa impara a scrivere*, traduzione di Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza.
- HONKO Lauri ed., 2000, *Textualization of Oral Epics*, Berlin-New York, de Gruyter.
- HOURANI Albert, 1998, *Storia dei popoli arabi: da Maometto ai nostri giorni*, traduzione e cura di Vermondo Brugnatelli, Milano, Mondadori.
- IRAN PHOTO FOUNDATION ed, 1988, *A photo report on the chemical massacre in Halabja*, Teheran, Iran Photo Foundation.
- IZADY Michael Mehrdad R. C. S., 1992, *The Kurds: A concise Handbook*, Washington, Philadelphia, London, Crane Russak.
- JABA Alexander, 1860, *Recueil de notices et récits kourdes en langue kourmandji, servant à la connaissance de la langue, de la littérature et des tribus du Kourdistan: textes kourdes, réunis, publiés, traduits et annotés*, con un'introduzione di P. J. A. Lerch, St. Pétersburg; ristampa, Amsterdam, apa-Philo Pr., 1979.
- JACKSON Peter, 1989, *Beglerbeg-i*, *Encyclopædia Iranica*, IV/1, p. 84, <https://www.iranicaonline.org/articles/beglerbegi-pers>
- JASON Heda, 1997, *Texture, Text, and Context of the Folklore Text vs. Indexing*, in «Journal of Folklore Research», 34/3, pp. 221-225.
- JONES Stephen Swan, 1986, *Structural and Thematic Applications of the Comparative Method: A case Study of "The Kind and Unkind Girls"*, in «Journal of Folklore Research», 23/2-3, pp. 147-161.
- KAPLAN Yaşar, 2019a, *Destana Kela Dimdim û Xanê Lepzêrîn. Vekolîneke Edebi û Dirokî*, Istanbul, Nûbihar.
- 2019b, “*Şerê Kolana Qumriyê*”: *Beyteke Tarîxî ji Dawiya Sedsala 18an*, in «Derwaze: Kovara Kurdî ya Zanistên Civakî û Mirovî», 3, march, pp. 122-135.
- 2020, *Di Edebîyata Kurmancî Ya Gelêrî Da Beyt û Taybetîyên Wê*, in «Anemon - Journal of Social Sciences of Muş Alparslan University», december, pp. 133-136.
- KÄSER Isabel, 2017, *Il vangelo femminista di Öcalan, arma totale della causa curda*, in «Limes», Il mito curdo, 7, pp. 109-114.
- KHANİ Ahmedê, 2001, *Mem et Zin, édition établie et annotée par Hejar*, Paris, L'Harmattan.
- KORANGY Alireza ed., 2020, *Kurdish art and identity. Verbal art, self-definition and recent history*, Berlin-Boston, de Gruyter
- KREYENBROEK Philip - ALLISON Christine, 1996, *Cultura e identità curda*, Trieste, Asterios.

- KREYENBROEK Philip, 2005, *Kurdish Written Literature*, in *Encyclopædia Iranica*, edizione online <https://iranicaonline.org/articles/kurdish-written-literature>
- KUTSCHERA Chris, 2005, *Qu'est-ce qu'être Kurde*, in «Passerelles: Revue d'études interculturelles», 30, http://www.chris-kutschera.com/identite_kurde.htm
- 1994, *Mad Dreams of Independence: The Kurds of Turkey and the PKK*, in «Middle East Report», 189, jul-aug., pp. 12-15.
- LESCOT Roger, 1977, *Littérature kurde*, in Queneau Raymond ed., *Histoire des littératures. Littératures anciennes, orientales et orales*, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. 1, pp. 795-805.
- LEEZENBERG Michiel, 2005, *Iraqi Kurdistan: contours of a post-civil war society*, in «Third World Quarterly», 26/4-5, pp.631-647.
- 2014, *Eli Teremaxî and the Vernacularization of Medrese Learning in Kurdistan*, in «Iranian studies», 47/5, pp. 713-733.
- 2015, “*A People Forgotten by History*”: *Soviet Studies of the Kurds*, in «Iranian Studies», 48/5, pp. 747-767.
- LORD Albert Bates, 2005, *Il cantore di storie*, Lecce, Argo [ed. or. 1960, *The Singer of Tales*, Harvard].
- MANN Oskar, 1906-1909, *Die Mundart der Mukri-Kurden*, Berlin, Georg Reimer, 2 vols.
- MATTHEE Rudi, 2008, *Safavid Dynasty*, *Encyclopædia Iranica*, edizione online <https://www.iranicaonline.org/articles/safavids>
- MARILUNGO Francesco ed., 2019, *Introduzione* in UZUN Mehmed, 2019, *Tu*, Roma, Ismeo.
- McMURRAY Peter, 2021, *There are no Oral Media? Multisensory Perceptions of South Slavic Epic Poetry*, in Elmer David F. – McMurray Peter, 2021, *Singers and Tales in the 21st Century*, Harvard, <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics14-mcmurray/>
- MEISELAS Susan, 2008, *Kurdistan: In the Shadow of History*, 2. ed., Chicago, Chicago University Press.
- MERATI Mohammad Ali, 2016, *Les maqâms anciens et les instruments de la musique kurde d'Iran et d'Irak*, Paris, l'Harmattan.
- MOLINO Jean, 2002, *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in Agamennone e Giannattasio 2002, pp. 17-33.
- NËRWEYÛ Eli Teter, 2019, *Emîrxanê Lepzêrîn û Kela Dimdim. Di Navbera Mêjû û Efsaneyê da*, Istanbul, Avesta.
- NEZAN Kendal, 2016a, *La musique kurde*, Paris, Institut Kurde. <https://www.institutkurde.org/info/la-musique-kurde-1232550957>

- 2016b, *Musique savante*, Paris, Institut Kurde.
<https://www.institutkurde.org/info/musique-savante-1232550959>
- 2016c, *Genres musicaux*, Paris, Institut Kurde.
<https://www.institutkurde.org/info/genres-musicaux-1232550958>
- 2016d, *Instruments musicaux*, Paris, Institute Kurde.
<https://www.institutkurde.org/info/instruments-musicaux-1232550960>
- NIKITINE Basile, 1926, *Kurdish Stories from My Collection*, in «Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London», iv/1, pp. 121-138.
- 1947-1950, *La Poésie lyrique kurde*, in «L’Ethnographie», 45.
- 1956, *Les Kurdes: étude sociologique et historique*, Paris, Impr. Nationale.
- OBERLING Pierre, 1988, *Bani Ardalan*, in *Encyclopædia Iranica*, viii/7, pp. 693-694.
<https://www.iranicaonline.org/articles/bani-ardalan-a-kurdish-tribe-of-northwestern-iran-now-dispersed-in-sanandaj-senna-and-surrounding-villages>
- 2008/2012, *Jalali*, in *Encyclopædia Iranica*, xiv/4, pp. 411-412
<https://www.iranicaonline.org/articles/jalali>
- ÖCALAN Abdullah, 2017, *The Political Thought of Abdullah Öcalan: Kurdistan, Women’s Revolution and Democratic Confederalism*, London, Pluto Press.
- ONG Walter, 1986, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, [ed. or. 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of Word*, New York, Methuen].
- OSLON Robert, 1992, *The Kurdish question in the Aftermath of the Gulf War: Geopolitical and Geostrategic Changes in the Middle East*, in «Third World Quarterly», 13/3, pp. 475-499.
- ÖZDEMİR Ulaş – HAMELINK Wendelmoet – GREVE Martin eds., 2019, *Diversity and contact among singer-poet traditions in Eastern Anatolia*, Würzburg (Germany), Ergon.
- ÖZEL Ahmet, 2016, *Faqi-yi Teyrân*, in *Islam Ansiklopedisi*, edizione online.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/faki-yi-teyran>
- ÖZGÜDENLİ Osman G., 2006, *Ottoman-persian relations i. Under sultan Selim I and shah Esmâ’il i*, in *Encyclopædia Iranica*, edizione online.
<https://www.iranicaonline.org/articles/ottoman-persian-relations-i-under-sultan-selim-i-and-shah-esmail-i>
- PAGE Mary Ellen, 1977, *Naqqali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition*, PhD University of Pennsylvania,.
- PAGLIARO Antonio - BAUSANI Alessandro, 1968, *La letteratura Persiana*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia.
- PIRBAL Ferhad, 2008a, *La littérature kurde d’après le soulèvement 1991-1999 : quelques considérations sur le développement de la littérature kurde au Kurdistan d’Irak entre 1991-1999*, Suleimaniya (Iraq), Centre Culturel Gelawêj.
- 2008b, *La poésie Kurde au Kurdistan d’Irak: Aperçu historique*, Suleimaniya (Iraq), Centre Culturel Gelawêj.
- PROPP Vladimir Jakolevič, 2009, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton & Compton, [ed. or. 1928, *Morfologija skazki*, Moskva, Akademia.
- PRYM Eugen – SOCIN Albert, 1887-1890, *Kurdische Sammlungen, Erzählungen und Lieder in den Dialekten des Tür ‘Abdin*, St. Petersburg, Akademie der Wissenschaften.
- REICHL Karl, 2016, *The Singing of Tales: The Role of Music in the Performance of Oral Epics in Turkey and Central Asia*, in «Classics@ Journal», 14, Washington DC, Center for Hellenic Studies.
- 2019, *Turkic Oral Epic Poetry*, New York, Routledge.
- 2000, *Silencing the voice of the singer: problems and strategies in the editing of Turkic oral epics*, in *Honko*, 2000, pp.103-128.
- SAID Edward W., 2001, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, traduzione di Stefano Gelli, Milano, Feltrinelli [ed. or. 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books].
- SAVORY Roger M. et al., 1998, *Safawids*, in *Encyclopædia of Islam*, vol. viii, pp. 765-793, Leida, Brill.
- SAVORY Roger M., 1998, *Eskandar Beg Torkamân monši*, in *Encyclopædia Iranica*, viii/6, pp. 602-603.
<https://iranicaonline.org/articles/eskandar-beg-torkaman>
- SCALBERT YÜCEL Clémence, 2009, *The Invention of a Tradition: Diyarbakır’s Dengbêj Project*, in «European Journal of Turkish Studies», 10
<https://journals.openedition.org/ejts/4055>
- SCALBERT YÜCEL Clémence - LE RAY Marie, 2006, *Knowledge, ideology and power. Deconstructing Kurdish Studies*, in «European Journal of Turkish Studies»
<https://journals.openedition.org/ejts/777>
- SCALDAFERRI Nicola, 2002, *Itinerari di frontiera: i canti epici albanesi nel contesto dell’epica balcanica*, in AGAMENNONE Maurizio - DI MITRI Gino L. ed., 2002, *L’eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell’area mediterranea*, Nardò (Le), Besa, pp. 93-111.
- 2020, *Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo*, in CARDILLI e LOMBARDI VALLAURI 2020, pp. 186-201.
- 2021, *Introduction*, in SCALDAFERRI Nicola et al., 2021, *Wild songs, sweet songs. The Albanian epic in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- SCHÄFERS Marlene, 2020, *Walking a Fine Line: Loyalty, Betrayal and the Moral and Gendered Bargains of Resistance*, in «Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East», 40/1, pp. 119-132.
- SHAMILOV Ereb, 1999, *Il castello di Dimdim. Epopea curda*, traduzione di Shorsh A. Surme, Repubblica di San Marino, Aiep [ed. or. 1966, *Dimdim*, Erevan, Haïastan].

- SHAKELY Ferhad, 2002, *Aesthetic Aspects in The Poetry of Malâ-yê Jazîrî*, in «The International Journal of Kurdish Studies», 16/1-2, pp. 99-114.
- 2009, Kurdish Nationalism in Mam û Zin of Ahmad-i Khânî, in «Kurdish Globe» <http://kurdishacademy.org/wp/kurdish-nationalism-in-mam-u-zin-of-ahmad-i-khani-part-i/>
- SHARIFI Amir - BARWARI Zuzan, 2020, The Oral Tradition of Dengbêjî: A Kurdish Genre of Verbal Art and Reported Speech, in KORANGY 2020, pp. 136-168.
- THABIT A.J. Abdullah, 2008, Dittatura, imperialismo e caos: L'Iraq dal 1989, Torino, ed.
- THOMPSON Stith, 1994, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, il Saggiatore.
- TRIPP Charles, 2003, *Storia dell'Iraq*, Milano, Bompiani.
- TURGUT Lokman, 2002, *Cembelî fils du prince de Hekkarî et la tradition des Mitirbs*, Göttingen, Online Publikationen des Seminars für Iranistik an der Georg-August Universität - Göttingen.
- WÜRZEL Petra, 1997, *Rojbaş: Einführung in die kurdische Sprache*, Wiesbaden, Reichert.
- YAMAMOTO Kumiko, 2000, *From Storytelling to Poetry: the Oral Background of the Persian Epics*, SOAS – University of London, PhD.
- YÜKSEL Metin, 2019, *Oral Poets in Conflict: Âşîk Veysel and Dengbêj Reso on the Rope*, in «Journal of Folklore research», 56/1, pp. 71-103.
- ZEROCALCARE, 2016, *Kobane Calling*, Milano, Bao Publishing.
- ZUMTHOR Paul, 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino [ed. or. 1983, *Introduction à la poésie orale*, Parigi, Editions du Seuil].

Sitografia

- <https://www.institutkurde.org/en/info/the-kurdish-population-1232551004> (ultima consultazione 20.6.2021)
- https://www.repubblica.it/viaggi/2020/08/11/news/turchia_diga_sommerge_citta_di_dodici_mila_anni-264379562/ (ultima consultazione 20.6.2021)
- <https://www.treccani.it/vocabolario/cultura/> (ultima consultazione 20.6.2021)
- SAADI Sardar *The History of Kurdish Radios*, Ep. 1, «The Kurdish Edition», 10.2.2019, 35', mp3 (ultima consultazione 30.3.2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=jWmzXDPX0o0> (ultima consultazione 8.6.2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=1bhuM31cSUU> (ultima consultazione 8 giugno 2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=eSNKHm9HtrA> (ultima consultazione 20.6.2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=yK3sFjYLhgc&t=20s> (ultima consultazione 20.6.2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=HahRgWrxqQM> (ultima consultazione 20.6.2021)

Morfologia delle varianti orali

Di seguito sono elencati i temi nell'ordine in cui compaiono in ciascuna delle versioni raccolte dall'Autrice nella collezione indicata come **BAHDINAN-2009**. Ad esse si aggiungono le versioni in forma di *beyt* presenti nelle pubblicazioni di Celil (Celil, 1967, e Celil, 1978) e A.D.1. Accanto a ogni tema, per rendere più immediato il confronto tra le varianti, è specificato se l'episodio compare in versi, in prosa o in forma mista.

Schemi delle versioni raccolte in **BAHDINAN-2009 in forma di *beyt***
Ibrahim Ava – Beyta Kela Dimdim

Tema introduttivo	Prosa
Tema 1 – Presentazione del protagonista	
Tema 1.1 – Origini	Prosa
Tema 1.2.2 – Attribuzione del nome (Battaglia)	Prosa
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Prosa
Tema accessorio (a.a)	Prosa
Tema accessorio (b)	Prosa
Tema 2 – Acquisizione del tesoro	
Tema 2.1 – Sogno	Prosa
Tema 2.2 – Mullah	Prosa
Tema 1.1 – Origini	Versi
Tema 2 – Acquisizione del tesoro	
Tema 2.1 – Sogno	Versi
Tema 2.2 – Mullah	Versi
Tema 3 – Costruzione di Dimdim	
Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi
Tema ricorrente (b) [Khan convoca gli usta]	Versi
Tema 4 – Matrimonio	Versi e prosa
Tema 6 – Inizio dell'assedio	
Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Lo <i>shah</i> scrive a Khan]	Versi e prosa
Tema 6.2 – Amuleti (Khan)	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Khan scrive ai capi curdi]	Versi
Tema 6.2 – Amuleti (<i>shah</i>)	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivano gli emiri persiani]	Versi
Tema 6.3 – Assedio	Versi
Tema 5 – Khan Mukri	Prosa
Tema ricorrente (a.b)	Prosa

Tema 7 – Tradimento	
Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento delle sorgenti	Versi
Tema accessorio (e.a)	Versi
Tema 8 – Donne	Prosa e versi
Tema 9 – Consiglio della madre	Versi
Tema 10 – Battaglia	Versi
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema ricorrente (b) [Rassegna degli eroi curdi]	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi
Tema accessorio (c)	Versi

Fahmi Balawa

Tema 1 – Presentazione del protagonista	
Tema 1.1 – Origini	Prosa
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Prosa
Tema 1.1 – Origini	Versi
Tema 2 – Acquisizione del tesoro	
Tema 2.1 – Sogno	Versi
Tema 2.2 – Mullah	Versi
Tema 4 – Matrimonio	Prosa
Tema 5 – Khan Mukri	Prosa
Tema 2.2 – Mullah (II)	Versi
Tema 3 – Costruzione di Dimdim	
Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi
Tema 6 – Inizio dell’assedio	
Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
(Rip.) Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema 6.3 – Assedio	Versi
Tema 6.4 – Sortite dei Curdi	Versi
Tema 6.2 – Amuleti	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivano gli emiri persiani]	Versi
Tema ricorrente (c) [I Persiani sparano sulle mura di Dimdim]	Versi
Tema 7 – Tradimento	
Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema ricorrente (c) [Mahmud Alakani sparato sulle mura]	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	Prosa

Tema 9 – Consiglio della madre	Versi
Tema accessorio (e.a)	Versi
Tema 10 – Battaglia	
Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello	Versi
Tema 8 – Donne	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema accessorio (d.a)	Versi
Tema 10 – Battaglia (II)	
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (c)	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi
Tema accessorio (h)	Versi

Hacı Ş’aban

Tema 1 – Presentazione del protagonista	
Tema 1.1 – Origini	Prosa
Tema 1.3 – Lite con Kalifa	Prosa
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Prosa e versi
Tema 2 – Acquisizione del tesoro	
Tema 2.1 – Sogno	Prosa e versi
Tema 2.2 – Mullah	Prosa e versi
Tema 3 – Costruzione di Dimdim	
Tema 3.1 – Richiesta della terra	Prosa e versi
Tema accessorio (b)	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi e prosa
Tema 4 – Matrimonio	Prosa
Tema 3.3 – Approvvigionamenti	Prosa
Tema 5 – Khan Mukri	Prosa
Tema 6 – Inizio dell’assedio	
Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema 6.4 – Sortite dei Curdi	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Lo Shah invia lettere in tutto l’Iran]	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivo dei pagani]	Versi
Tema ricorrente (c)	Versi
Tema 7 – Tradimento	
Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	Prosa e versi
Tema 9 – Consiglio della madre	Versi
Tema accessorio (e.a)	Versi
Tema ricorrente (a.b) [Khan chiede aiuto ai capi curdi]	Prosa e versi

Tema 10 – Battaglia

Tema accessorio (e)	Versi e prosa
Tema accessorio (f)	Versi
Tema accessorio (d.a)	Versi

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia (II)

Tema accessorio (g) – Il Consiglio di Dimdim	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema accessorio (d.a)	
Tema 10.1 – I curdi escono dal castello	Versi
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.3. – La battaglia	Versi
Tema ricorrente (b) [Rassegna dei combattenti curdi]	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi

Benjamin Barkhouli**Tema 1 – Presentazione del protagonista**

Tema 1.1 – Origini	Prosa
Tema 1.3 – Lite con Kalifa	Prosa

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Tema 2.1 – Sogno	Prosa
Tema 2.2 – Mullah	Versi
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Prosa

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra	Prosa e versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi e prosa
Tema 3.3 – Approvvigionamenti	Prosa

Tema 4 – Matrimonio

Prosa

Tema 5 – Khan Mukri

Prosa

Tema 6 – Inizio dell’assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema 6.3 – Sortite dei Curdi	Versi
Tema accessorio (c) [Lo <i>shah</i> ordina di sparare contro Dimdim]	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Invio di lettere per radunare l’esercito dello <i>shah</i>]	Versi

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	Prosa

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema accessorio (e.a)	Versi
Tema ricorrente (a.b)	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivo degli alleati di <i>khan</i> Manodoro]	Versi

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello	Versi
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.3 – La battaglia	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi

Haci Ahmed**Tema 1 – Presentazione del protagonista**

Tema 1.1 – Origini	Versi e prosa
Tema 1.3 – Lite con Kalifa	Prosa e versi
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Prosa e versi

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Tema 2.1 – Sogno	Versi e prosa
------------------	---------------

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi e prosa
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi e prosa
Tema ricorrente (b) [Enumerazione dei costruttori di Dimdim]	Versi
Tema ricorrente (c) [<i>Khan</i> prova la resistenza delle mura]	Versi

Tema 5 – Khan Mukri

Tema 3.4 – Approvvigionamenti	Prosa
-------------------------------	-------

Tema 6 – Inizio dell’assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Invio di lettere per radunare l’esercito dello <i>shah</i>]	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivano i persiani]	Versi

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi e prosa
Tema ricorrente (c) [Mahmud Alakani sparato sulle mura]	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	Prosa

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema accessorio (e.a)	Versi e prosa
Tema ricorrente (a.b)	Prosa
Tema accessorio (e.b)	Versi
Tema ricorrente (b)	Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema accessorio (d.a) Versi

Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello Versi

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.3 – Battaglia Versi

Tema accessorio (h) Versi

Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa Versi

Tema accessorio (c) Versi

Tema accessorio (d.b) Versi

Tema 10.3 – Battaglia Versi

Tema ricorrente (b) [Rassegna dei combattenti curdi] Versi

Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg Versi

Tema 10.5 – Fine della battaglia Versi e prosa

Tema accessorio (h) Versi

Schemi delle versioni contenute in Celil (1967) in forma di *beyt***Prym – Ravi**Versione testuale in versi, pubblicata da E.Prym nel 1890 – registrata a Elkoş nel Bahdinan dal cantore Ravi, in dialetto *bahdini*.**Tema introduttivo****Tema 3 – Costruzione di Dimdim**

Tema 3.1 – Richiesta della terra

Tema 3.2 – Operai al lavoro

Tema 6 – Inizio dell’assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede

Tema 3.4 – Approvvigionament

Tema 6.3 - Assedio

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema 6.4 – Sortite dei Curdi

Tema ricorrente (b) [Arrivo dei capi persiani]

Tema accessorio (c)

Tema ricorrente (c) [Cannonate su Dimdim]

Tema accessorio (i)

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore

Tema ricorrente (c) [Mahmud Alakani sparato sulle mura]

Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente

Tema accessorio (g)

Tema 9 – Consiglio della madre (II)

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello

Tema ricorrente (b) [Rassegna dei combattenti curdi]

Tema accessorio (d.a)

Tema accessorio (f)

Tema 6.3 – Assedio

Tema ricorrente (b) [Rassegna delle tende dei persiani assediati]

Tema 10.3 – La battaglia

Tema 10.2 – Uccisione di Kalifa

Tema accessorio (d.b)

Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg

Tema 10.5 – Fine della battaglia

Mann – BekirVersione in versi pubblicata da O. Mann nel 1906 – registrata a Subeçulaq in Iran dal cantore Romane Bekir, in dialetto *mukri*.**Tema introduttivo****Tema 5 – Khan Mukri**

Tema 6 – Inizio dell'assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede

Tema 6.3 – Assedio

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore

[Inquinamento della sorgente]

Tema accessorio (e.a)

Tema accessorio (f)

Tema accessorio (e.b)

Tema ricorrente (b) [Enumerazione dei capi curdi]

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.3 – La battaglia

Tema 8 – Donne

Tema 10 – Battaglia (II)

Tema accessorio (j)

Tema 10.3 – La battaglia (II)

Cindî – Jalalî

Versione in forma di *beyt* pubblicata da Haciye Cindî nel 1962 – registrata nel 1939 a Tiseli-Akhaltisikh nella ex-Repubblica Sovietica della Georgia dal cantore Aloe Solo Jalalî, in dialetto *kurmanji*.

Tema 1 – Presentazione del protagonista

Tema 1.1 – Origini

Versi

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Prosa

Tema 2.1 - Sogno

Prosa

Tema 1.2.2 - Attribuzione del nome (Battaglia)

Versi

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra

Versi

Tema 3.2 – Operai al lavoro

Versi e prosa

Tema ricorrente (c) [*Khan* prova la resistenza delle mura]

Versi

Tema 6 – Inizio dell'assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede

Versi e prosa

Tema ricorrente (a) [Scambi di lettere Kalifa/*shah* e *shah/khan*]

Versi

Tema ricorrente (b) [rassegna dei *khan* convocati per ordine dello *shah*]

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.1 – I curdi escono dal castello

Versi e prosa

Tema 10.3 – La battaglia

Prosa

Tema accessorio (i)

Prosa

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore

Versi

Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente

Versi

Tema ricorrente (c) [Mahmud Alakani sparato sulle mura]

Versi e prosa

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema accessorio (e.a)

Versi e prosa

Tema 10 – Battaglia (II)

Tema 10.3 – La battaglia (II)

Prosa

Tema ricorrente (a.a) [Khan chiede aiuto ai capi curdi]

Prosa

Tema ricorrente (a.b) [Khan chiede aiuto al *pasha* turco]

Prosa

Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello

Versi

Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa

Versi e prosa

Tema accessorio (d.b)

Versi

Tema ricorrente (b) [Rassegna di combattenti curdi]

Versi

Tema 10.3 – Fine della battaglia

Versi e prosa

Tema 8 – Donne**Prosa****Celîl – Isa**

Versione forma di *beyt* pubblicata da O. Celîl nel 1967 – registrata nel 1957/58 a Pendro-Barzani in Iraq dal cantore Selim Isa, in dialetto *bahdini*.

Tema 1 – Presentazione del protagonista

Tema 1.1 – Origini del protagonista

Prosa

Tema 1.2.2 – Attribuzione del nome (Punizione)

Prosa

Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)

Prosa

Tema 1.3 – Lite con Kalifa

Prosa

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1. – Richiesta della terra

Versi e prosa

Tema 2.1 – Sogno**Prosa**

Tema 3.2. – Operai al lavoro

Versi

Tema ricorrente (b) [Khan chiama gli artigiani]

Versi

Tema 3.4 - Approvvigionamenti

Versi

Tema 5 – Khan Mukri**Prosa****Tema 6 – Inizio dell'assedio**

Tema 6.1 – Nemici di fede

Versi

Tema ricorrente (a.a) [Invio di lettere per radunare l'esercito dello *shah*]

Versi

Tema 6.3 – Assedio

Versi e prosa

Tema 6.4 – Sortite dei Curdi

Versi

Tema ricorrente (a.a) [Invio di lettere ai capi persiani]

Versi

Tema ricorrente (b) [Arrivo dei capi persiani]

Versi

Tema ricorrente (c) [Cannonate su Dimdim]

Versi

Tema accessorio (i)

Prosa

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi e prosa
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	Versi
Tema accessorio (e.a)	Versi

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema accessorio (a.b)	Versi
Tema accessorio (d.a)	Prosa

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.1 – I Curdi escono dal castello	Versi
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Prosa

Celil – Melko

Versione pubblicata da O. e C. Celil nel 1978 - registrata nel 1957/58 dal cantore Kerim Melko, in dialetto *bahdini*.

Tema 1 – Presentazione del protagonista

Tema 1.1 – Origini del protagonista	Versi
-------------------------------------	-------

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Tema 2.1 – Sogno	Versi
Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Versi

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi
Tema ricorrente (b) [Khan chiama i mastri artigiani]	Versi

Tema 6 – Inizio dell’assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema 6.3 – Assedio	Versi
Tema 6.4 – Sortite dei Curdi	Versi
Tema ricorrente (a.a) [Lo <i>shah</i> invia lettere ai capi persiani]	Versi
Tema ricorrente (b) [Arrivo dei capi persiani]	Versi
Tema ricorrente (c)	Versi

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema 7.2 – Inquinamento della sorgente	
Tema accessorio (e.a)	

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema 10.1 – I curdi escono dal castello	Versi
---	-------

Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.3. – La battaglia	Versi
Tema accessorio (d.a)	Versi
Tema 10.4 – Morte di ‘Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi

Celil – Wirwani

Versione pubblicata da O. e C. Celil nel 1978 - registrata nel 1957/58 dal cantore Seyid Ismail Wirwani, in dialetto *bahdini*.

Tema 1 – Presentazione del protagonista

Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Versi
Tema 1.1 – Origini del protagonista	Versi

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Tema 2.1 – Sogno	Versi
------------------	-------

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi

Tema 5 – Khan Mukri

Versi

Tema 6 – Inizio dell’assedio

Tema ricorrente (a.a) [Lo <i>shah</i> invia lettere ai capi persiani]	Versi
Tema ricorrente (b)	Versi
Tema 6.3 – Assedio	Versi
Tema ricorrente (b)	Versi

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi
Tema ricorrente (c)	Versi

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi

A.D.1 [Anonimo Dimdim 1]

Versione anonima in forma di *beyt*, conservata presso la Biblioteca dell’Istituto di Iranistica dell’Università di Göttingen in Germania.

Tema 1 – Presentazione del protagonista

Tema 1.2.1 – Attribuzione del nome (Leone)	Versi
--	-------

Tema 2 – Acquisizione del tesoro

Tema 2.2 – Mullah	Versi
-------------------	-------

Tema 3 – Costruzione di Dimdim

Tema 3.1 – Richiesta della terra	Versi
Tema accessorio (b)	Versi
Tema 3.2 – Operai al lavoro	Versi

Tema 6 – Inizio dell'assedio

Tema 6.1 – Nemici di fede	Versi
Tema 6.4 – Sortite dei Curdi	Versi
Tema ricorrente (c)	Versi

Tema 7 – Tradimento

Tema 7.1 – Il traditore	Versi
-------------------------	-------

Tema 9 – Consiglio della madre

Tema accessorio (e.a)	Versi
Tema ricorrente (a.b) [Khan chiede aiuto ai capi curdi]	Versi

Tema 10 – Battaglia

Tema accessorio (e)	Versi e prosa
Tema accessorio (f)	Versi
Tema accessorio (d.a)	Versi

Tema 8 – Donne

Versi

Tema 10 – Battaglia (II)

Tema accessorio (g) – Il Consiglio di Dimdim	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema accessorio (d.a)	
Tema 10.1 – I curdi escono dal castello	Versi
Tema 10.2 – Uccisione del Kalifa	Versi
Tema accessorio (d.b)	Versi
Tema 10.3. – La battaglia	Versi
Tema ricorrente (b) [Rassegna dei combattenti curdi]	Versi
Tema accessorio (h)	Versi
Tema 10.4 – Morte di 'Abdalbeg	Versi
Tema 10.5 – Fine della battaglia	Versi

Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiquae Musicae Libri

La collana intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale

Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,
Roman Hankeln and Marco Gozzi
2020, pp. 468

Bessarion and music. Concepts, theoretical sources and styles Bessarione e la musica.
Concezione, fonti teoriche e stili
edited by Silvia Tessari
2021, pp. 178

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino. His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
2022, pp. 475

Libreria musicale

La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indagherà i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni musicali e culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studierà lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale

Annarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo
Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Premio Pier Luigi Gaiatto

La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto' per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale

Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni

Pier Luigi Gaiatto
Divitiae salutis sapientia et scientia.
Scritti musicologici
a cura di Franco Colussi
2021, pp. 178

Quaderni di musica per film

I "Quaderni di musica per film" intendono aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccolgono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Comitato editoriale

Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni

Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Archivi sonori del cinema:
Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives
2020, pp. 77

Gillian B. Anderson, Roberto Calabretto,
Armando Ianniello
Critica della musica per film.
Un film, un regista, un compositore
2021, pp. 429

La musica nei critofilm di Ragghianti

a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
2022, pp. 78

Angelina Zhivova

La musica nel cinema di animazione sovietico
2023, pp. 354

Quaderni di etnomusicologia

I "Quaderni di etnomusicologia" promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l'edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili.

Comitato editoriale

Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni

Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch*
a century later
edited by Cristina Ghirardini
2020, pp. 341

Quaderni di storia della musica ebraica

Scopo principale della collana è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali

liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

Comitato editoriale

Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni

Affrancati dal ghetto
Il repertorio musicale colto dell'ebraismo italiano dopo l'epoca dei ghetti
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
2022, pp. 321

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema...

Comitato editoriale

Laurent Feneyrou, direttore
Maurizio Agamenzone
Carmelo Alberti
Fabrizio Borin
Roberto Calabretto
Giovanni De Zorzi
Andrea Liberovici
Paolo Pinamonti
Ellen Rosand
Emilio Sala
Gianfranco Vinay
Giada Viviani
Luca Zoppelli

Pubblicazioni

Trenta giorni ha Settembre
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005
a cura di Paolo Pinamonti
2023, pp. 55

La porta sul retro

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006
a cura di Paolo Pinamonti
2023, pp. 163

Hello, Mr. Fogg!

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
2023, pp. 280

Ricerche AlumniLevi

La collana ospita gli scritti degli "AlumniLevi", il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari *Levi campus* organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana

Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Paolo De Matteis
Angelina Zhivova

Pubblicazioni

Le ricerche degli Alumni Levi campus:
la giovane musicologia a confronto
a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova
2023, pp. 325

Studi musicali moderni

La collana si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni di ricerca. La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica.

Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale

Massimo Privitera, direttore

Carlida Steffan

Paolo Russo

All'indirizzo internet

<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>

è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.

Alcuni volumi possono essere scaricati

gratuitamente in formato PDF.

I volumi possono essere acquistati presso

Fondazione Ugo e Olga Levi

info@fondazionelevi.it

Beyta Dimdim: storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo

I *Quaderni di etnomusicologia* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l'edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzioni di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili. I volumi sono sottoposti a revisione tra pari.

IL KURDISTAN è una regione prevalentemente montuosa, ricca di risorse e bellezze naturali, situata tra l'Anatolia orientale e le pendici settentrionali della catena iranica dello Zagros, bagnata dal corso dei grandi fiumi Tigri (*Dicle*) ed Eufrate (*Firat*) e dai due grandi laghi di Van e Urmia. Da sempre conteso tra imperi e potentati locali, questo ampio territorio, ricco di storia, è stato diviso alla fine della prima guerra mondiale tra Turchia, Iraq, Iran e Siria. Il popolo curdo, il più vasto senza uno stato nazionale, vive da allora nella condizione di minoranza, repressa da aspre politiche di assimilazione e repressione culturale, linguistica, civile e sociale.

La specificità culturale si è tuttavia mantenuta attraverso la strenua difesa della lingua e dell'arte di tradizione orale, la cui abbondanza è una delle caratteristiche più spiccate ed evidenti della cultura curda: canti, storie, proverbi, racconti tramandati oralmente dai poeti-cantori, i *dengbêj*, rappresentano un enorme patrimonio storico e culturale e un elemento di forte valenza identitaria per questo popolo. Attraverso l'arte orale si sono conservate tradizioni, storie, memorie che compongono un affascinante e variegato mosaico culturale.

La leggenda della fortezza di Dimdim e del suo signore Emir Khan Manodoro rappresenta uno dei monumenti più importanti e longevi di questa arte, soprattutto per il suo contenuto fortemente simbolico, emblematico della lotta per la difesa dell'autonomia e dell'identità. Questo lavoro tenta di ricostruirne la complessità non solo semantica e culturale, ma anche sonora e musicale, aspetto spesso ignorato negli studi di stampo oralistico o folklorico. È pertanto pensato per essere di interesse di specialisti e cultori della materia, tuttavia la speranza è che possa catturare anche l'attenzione di un pubblico desideroso di conoscere la cultura tradizionale curda attraverso una delle sue storie più avvincenti.

In questo volume l'accurata ricerca diviene anche strumento di approfondita conoscenza della realtà culturale di questo mondo straordinario, portatore, come sempre avviene con questo tipo di etnie, di ricche e affascinanti tradizioni. Ecco che la "musica di tutti i paesi, di tutti i tempi, di tutte le forme e tendenze" come voluta da Ugo e Olga Levi si rivela per essere uno splendido omaggio all'umanità, un dono straordinario di civiltà e di bellezza.