Analisi formulaica e caratterizzazione oicotipica in etnomusicologia: il caso delle epiche curde *Mem û Zîn* e *Kelaê Dimdim*[1]

Giulia Ferdeghini e Ilario Meandri

Abstract

In questo lavoro si prendono in esame due canti della tradizione orale curda, *Mem û Zîn* e *Kelaê Dimdim*. Introdurremo in primo luogo il tema complesso delle denominazioni locali delle forme vocali nel Kurdistan contemporaneo attraverso un'analisi semi-sistematica della letteratura pertinente, poi esamineremo i concetti di *oicotipo* e di analisi *allomotivica*. Gli oicotipi di *Mem û Zîn* verranno esaminati assieme a diverse versioni del *beyt* di *Dimdim*, eseguito da dengbêj semiprofessionisti e documentato con registrazioni svolte durante una ricerca sul campo nel Kurdistan iracheno. Si prenderanno in considerazione gli aspetti testuali (morfologia e formule), gli stereotipi narrativi (temi e motivi diffusi anche in altri repertori di tradizione orale), specifici repertori formulaici e modelli melodici e performativi. I risultati consentono di confermare l'esistenza di un oicotipo-bahdini. In questo lavoro proponiamo di estendere la prima formulazione di Chyet riguardo agli oicotipi delle forme vocali curde per dimostrare che, oltre al livello dell'analisi morfologica, anche l'analisi formulaica può concorrere all'identificazione e alla caratterizzazione dell'oicotipo.

[1] Gli autori hanno elaborato questo testo in cooperazione e dunque ne condividono i contenuti, i metodi e le prospettive. La scrittura dei paragrafi è tuttavia stata divisa come segue: Giulia Ferdeghini ha scritto il paragrafo 6, "Il caso di *Kelaê Dimdim* nel Bahdinan" e i suoi sottoparagrafi, Ilario Meandri ha scritto le restanti parti. Parte dei materiali di questo scritto, qui rielaborati e accresciuti, sono già apparsi in Ferdeghini *et al.* (2019). La ricerca sul campo del 2019 è sostenuta dalla Fondazione Ugo e Olga Levi Onlus, nell'ambito del progetto *Ax dewranê Dewrê birînê w'ez dimirim axay / Oh tempo, oh secolo, oh ferita, io muoio*, sull'epica curda cantata.

***Formulaic analysis and oicotypic characterization in ethnomusicology: the case of the Kurdish epics* Mem û Zîn *and* Kelaê Dimdim.** *This work examines two songs from the Kurdish oral tradition,* Mem û Zîn *and* Kelaê Dimdim. *We will first introduce the complex theme of local denominations of vocal forms in contemporary Kurdistan, through a semi-systematic analysis of pertinent literature, then the concepts of oicotype and allomotivic analysis will be discussed.* Mem û Zîn *oycotipes will be examined as well as several versions of* beytê Dimdim *performed by semi-professional dengbêj and recorded during a field research in Iraqi Kurdistan. We will take in consideration textual aspects (morphology and formulas), narrative stereotypes (themes or motifs also diffused in other oral literature repertoires), specific formulaic repertoires, melodic models and performative aspects. The results allows to confirm the existence of a bahdini-oicotype. In this work we also extend Chyet's first formulation of Kurdish songs oicotypes in order to show that, above and beyond morphological analysis, formulaic analysis too can help identify the features of an oicotype.*

1. Scopo e limiti del presente lavoro

Questo lavoro è dedicato alle epiche curde *Mem û Zîn* e *Kelaê Dimdim* e al ruolo dei *dengbêj* ("bardi") nel Kurdistan contemporaneo. Il saggio è il frutto dell'incontro tra due percorsi di ricerca, quello di Giulia Ferdeghini nel Kurdistan iracheno, conclusosi nel 2012, e il lavoro di Ilario Meandri nel Kurdistan turco, iniziato nel 2019. La ragione che ci ha condotto a questa collaborazione è la comune constatazione di un'elevata frammentarietà della letteratura sulle forme cantate e strumentali curde di tradizione orale, e la necessità di condurre (o per lo meno avviare), uno studio sulle forme vocali attestate in aree del Kurdistan culturalmente coese ma oggi politicamente divise. Per realizzare quest'obiettivo, che richiederà diversi anni di lavoro, cominciamo da una *review* semi-sistematica della letteratura, esaminando le denominazioni locali del canto storicamente attestate in area kurmanji. Riteniamo che questa parte del lavoro abbia il merito di avviare gli studi etnomusicologici di area curda verso un approccio sistematico che non è fin qui mai stato tentato.[2]

Per quanto il numero di lavori presi in considerazione sia ampio, alcune fonti della importante tradizione curdologica russa e persiana, sulle quali si sta lavorando, non sono state utilizzate in questa sede. Inoltre, per mantenere la trattazione entro limiti ragionevoli, non ci occuperemo, se non di sfuggita, delle forme strumentali che coesistono accanto ai repertori per voce sola (e più raramente li accompagnano), né considereremo, se non per cenni, alcune importanti implicazioni politiche che il canto del *dengbêj* ha nel panorama curdo contemporaneo.

Dopo aver introdotto e discusso la terminologia emica relativa ai repertori vocali non accompagnati, introdurremo la nozione fondamentale di *oicotipo*[3] considerando le due epiche, e in particolare *Dimdim*, sotto l'aspetto narratologico, morfologico e formulaico

[2] Fa eccezione a questo quadro poco sistematico il recente lavoro di Greve, Hamelink e Özdemir 2019, un avvio di studio comparativo tra le tradizioni bardiche e di canto narrativo dell'Anatolia orientale. Il testo è tuttavia uscito mentre questo articolo era in peer review e non è stato possibile integrare in questa sede le acquisizioni di questo lavoro.

[3] Adoperiamo in questo scritto il termine oicotipo, in luogo del più familiare ecotipo, perché stabilmente attestato nella letteratura folklorica e antropologica (cfr. Dundes 1994; Bødker 1965: 220; Cirese 1973: 285).

e valutando l'utilità di questa nozione al fine di realizzare stratigrafie e pattern di diffusione proposti in Appendice online. Come tenteremo di dimostrare, per meglio delineare e specificare un oicotipo è possibile, in aggiunta al parametro morfologico, utilizzare l'analisi formulaica. Riteniamo che quest'ultima e originale proposta abbia conseguenze non irrilevanti sul piano metodologico, poiché consente di concepire l'analisi formulaica come uno strumento che, oltre alla caratterizzazione degli aspetti performativi, può concorrere all'identificazione di pattern di diffusione e disseminazione dei repertori vocali di tradizione orale oggetto di future indagini sul terreno.

2. *Mem û Zîn*

La vasta area in cui è tradizionalmente parlato il curdo, lingua iranica nordoccidentale appartenente alla branca indo-iranica del phylum indo-europeo, si estende dalle province di Erzincan ed Elazig, nel nord-est della Turchia, ad est alla regione di Urmia in Iran, includendo una ampia fascia nella Siria del nord, alcune regioni dell'Armenia e della Georgia, allargandosi a sud nelle province di Duhok, Mosul, Kirkuk, Suleimaniya, Khaneqin in Iraq e ad est nella regione di Mahabad in Iran (Chyet 1991: vol. I, 1-2). Comunità diasporiche sussistono entro i territori dell'attuale Turchia (e.g. Istanbul, Izmir) e sono note, già a partire dal periodo ottomano, in Libano, Azerbaijan ed altre regioni dell'Asia Centrale. Altre comunità diasporiche, di formazione più recente, risiedono in Europa a Stoccolma, Berlino, Colonia, Amburgo, Parigi, Londra (*ibid.*: 3; Christensen 2007). Le stime circa i parlanti variano considerevolmente a causa della scarsità di dati e sono calcolate, per il periodo 2000-2010 in circa 20-30 milioni di parlanti nativi.[4] Le varietà del curdo sono molteplici anche se scarseggiano studi linguistici approfonditi. Il curdo ha stretti legami con il persiano e con varietà transizionali parlate lungo il confine iraniano-iracheno (e.g. hawrami, gurani, luri e con lo zazaki, parlato da comunità disperse entro la più vasta area del curdo del nord, in particolare, ma non esclusivamente, nella Turchia centro orientale). Esistono altresì aree miste e il lettore va avvertito che le mappe linguistiche a nostra disposizione, come quella riprodotta in Fig. 1, rendono conto solo superficialmente dei fenomeni di continuità e contiguità linguistica che interessano i parlanti nelle zone di transizione. Con questa cautela è comunque possibile dividere le varietà di curdo in tre grandi macro-aree; curdo del nord (kurmanji, bahdini in Iraq), parlato principalmente nelle regioni nord, dalla Turchia all'Iraq settentrionale; curdo centrale (soranî), parlato principalmente nell'Iraq settentrionale e nell'Iran occidentale; curdo del sud (kurdîy xwarîn), parlato nell'Iraq settentrionale sotto l'area soranî con diversi dialetti (kermanshahi, feyli, laki, kalhori etc.). La linea di divisione tra il kurmanji e il soranî è grossomodo disposta lungo il tratto iracheno del Grande Zab (Chyet

[4] La stima è fornita da *Ethnologue* (<https://www.ethnologue.com/language/kur>, ultimo accesso novembre 2019).

1991: vol. I, 1-2n), le cui sorgenti sono collocate nelle regioni montuose a sud-est del lago di Van (*behra Wanê* ovvero "mare di Van" in kurmanji) e la cui foce è nel Tigri a sud di Mossul in Iraq. È comune il riscontro di una traduzione dell'epos curdo da parte di comunità culturali e linguistiche confinanti, come quella armena, nestoriana, caldea, dei cristiani giacobiti e degli ebrei curdi. Coesistono, com'è noto, insieme al curdo e al turco una molteplicità di lingue in Anatolia e Siria tra le quali il turoyo, un linguaggio neo-aramaico centrale parlato tradizionalmente nella Turchia sud-orientale e nella Siria nordorientale dai giacobiti cristiani, e nel quale sono state raccolte alcune varianti del racconto *Mem û Zîn* di cui ci occuperemo. La prima versione in ordine storico, la cui trascrizione risale al 1869, è stata raccolta a Damasco da un parlante turoyo (*ibidem*: vol. II, 9 *et passim*). Altre versioni sono state raccolte in armeno (cfr. Tab. 1 in appendice online). Michael Chyet (1991) ha dedicato un ampio studio a *Mem û Zîn*, cui questa parte del nostro scritto è interamente debitrice. Chyet ha complessivamente preso in considerazione 18 versioni raccolte tra il 1869 e il 1988. Tutte le versioni sono raccolte in area kurmanji (e tra i vicini parlanti armeni e neo-aramaici) e, allo stato delle ricerche cui è datata l'analisi di Chyet, non sono note versioni in area soranî, con la sola eccezione di una versione raccolta da Oskar Mann nel 1903 lungo l'area di confine kurmanji-soranî.

Il primo racconto epico che prenderemo in considerazione è *Mem û Zîn*, anche conosciuta come *Memê Alan*, tra le più note storie della tradizione orale curda ed esistente sia in forma orale che letteraria. *Mem û Zin* racconta dell'amore tragico tra Mem e Zîn, appartenenti a due casati curdi rivali.[5] La storia ha similitudini con quella di Romeo e Giulietta, di Tristano e Isotta o di Piramo e Tisbe. Al termine di *Mem û Zîn*, ad esempio, i protagonisti, ormai defunti, giacciono abbracciati nella medesima tomba e quando Qeretajdîn, loro aiutante, uccide l'oppositore Beko, una goccia del sangue di quest'ultimo cade tra i due e nel punto in cui tocca terra un rovo cresce all'istante a separare per sempre l'abbraccio degli amanti. Il rovo, si dice, ricresce ogni volta che viene tagliato. In Ovidio (*Met*. IV, 55-166), Piramo e Tisbe muoiono sotto un gelso e per pietà gli dei trasformano in vermiglio il colore dei frutti intrisi del loro sangue. Anche nel *Tristano e Isotta* di Béroul un rovo cresce dalla tomba di Tristano verso quella di Isotta e ricresce ogni qualvolta venga reciso. Si tratta, in ogni caso, di temi per i quali un vasto apparato iconografico e precisi riscontri nei testi antichi a partire dalla fine dell'età tolemaica, con paralleli nella Bibbia (*Gen*. 37, 12-36, come rilevato da Stramaglia 2001), documentano l'origine remota. Altri motivi di *Mem û Zîn* mostrano un'origine altrettanto arcaica: il gesto di Qeretajdîn che, per aiutare Mem e Zîn, sacrifica, o è pronto a sacrificare, a seconda delle versioni, i propri cavalli, la propria casa, la propria moglie e/o il proprio figlio, ha paralleli nel Vecchio Testamento (il sacrificio di Isacco), nella tradizione pre-islamica (al-Samaw'al), in AT883A[6] e in racconti della tradizione turca (Chyet 1991:

[5] Per una sinossi dettagliata della storia, che qui non riportiamo per brevità, si veda Chyet 1991: vol. I, 6-9.

[6] La sigla si riferisce al noto Indice Aarne-Thompson (cfr. Uther 2004; Thompson 1994 e 1955-1958).

vol. I, 369-370). Presenze di motivi che per estensione appaiono molto arcaici sono attestati anche nell'epica *Dimdim* (H1360, *Ricerca di animali pericolosi*; K185, *acquisto di una terra basato sull'inganno*; X913, *il ragazzo sparato col cannone*; cfr. Ferdeghini 2012: vol. I, 87-88).

3. Sulle denominazioni locali del canto

Il nome con cui è conosciuta questa tipologia di canto differisce notevolmente a seconda delle zone del Kurdistan prese in esame. La laconicità e non sistematicità degli studi sull'argomento rendono difficile l'analisi delle denominazioni locali e delle forme del canto. Fatta salva questa cautela possiamo comunque provare a considerare le acquisizioni derivate da una cernita parziale della letteratura in materia.[7] Per la definizione del canto epico, o di forme vocali imparentate, è possibile rilevare una vasta pluralità di categorie emiche – *bend*, *bend û baw*, *beyt*,[8] *bâwere*, *cirîke*, *destan* (*dastan*), *destan raz*, *qewl*, *kilam*, *heyran*, *qetar*, *lawk*, *hore*, *mur*, *siâw-çamane*.[9] La letteratura ha fatto ricorso ad altrettante categorie etiche – *cantefable*, poema epico, leggenda, canzone epico-lirica, *roman*. Chyet (1991) ci avverte che sebbene ne condivida modalità performative e *testura*,[10] più che strettamente all'epica, *Mem û Zîn* appartiene alla categoria del *Folk Romance*[11] poiché privo della combinazione di mito e leggenda che "spiega come il mondo e l'umanità siano giunti alla loro forma attuale" (*ibidem*: vol. I, 77) e di tratti caratteristici quali, ad esempio, una o più battaglie combattute dall'eroe contro un nemico. Tuttavia, tradizionalmente, e così è ancora in alcune zone del Kurdistan contemporaneo, questo repertorio è appannaggio dei "bardi" – in curdo *dengbêj* (da *deng*, voce, e *bêj*, radice del tempo presente del verbo *gotin* = dire). Fatta salva la cautela di Chyet, continueremo a riferirci al racconto come ad un epos perché tale ci sembra, in particolare, l'interpretazione funzionale che ne è stata fatta sia a partire dall'opera di Xanî, sia soprattutto a partire dagli anni Novanta/Duemila con la *renaissance* del ruolo del *dengbêj* nel Kurdistan turco.[12]

[7] I lavori del *Seminario permanente su musica e cultura curda* attivato presso l'Università di Torino hanno portato alla compilazione di una bibliografia ragionata di circa 400 titoli, che è impossibile riportare qui per esteso. Le principali fonti russe e in farsi, che hanno per ragioni storiche una letteratura curdologica molto sviluppata, sono attualmente in corso di traduzione ma non sono state utilizzate in questo studio.

[8] Nella grafia curda *kurmanji/bahdini* più comune, altrimenti anche *bayt*.

[9] Cfr. soprattutto Chyet 1991 e Merati 2016 e inoltre: Hamelink 2014; Christensen 1975 e 2007; Allison 2001; Tatsumura 1980; Başgoz 1975; Stokes 1989.

[10] Le proprietà generali di linguaggio e stile nelle quali il *beyt* si attualizza, come definite (Chyet 1991: vol. I, XI).

[11] *Ibidem*: vol. I, 78, 82 e 100.

[12] Considerando il fatto che l'eroe e l'eroina compaiono in questo racconto in modo paritario, Chyet non ha torto a sostenere l'appartenenza formale del racconto al *romance*. Tuttavia, come ha anche sostenuto Bruinessen 2003, si tratta di un racconto che è stato fondante per la costruzione del nazionalismo curdo moderno e contemporaneo, e che ha ricevuto decisive spinte verso una sua ri-epicizzazione in tempi moderni. La definizione del genere "epico" in area curda, che non è peraltro di univoca definizione anche in altre culture musicali, richiederebbe un autonomo lavoro monografico per poter essere adeguatamente trattata.

Bayt/beyt

Bayt/beyt è un vocabolo di origine araba, ma transita probabilmente al curdo dall'uso persiano. Il termine è attestato soprattutto nel Kurdistan iracheno e in parte in quello iraniano. In persiano *bayt* identifica un distico composto da una coppia di versi, o più precisamente l'unità fondamentale della poesia persiana che consta in un verso diviso in due emistichi di identico metro.[13] In area gurani significa letteralmente distico, mentre in arabo ha i significati di "casa/tenda" e di "verso",[14] e in curdo ha sia il significato generico di verso che di poema o di canto narrativo.[15] Nella definizione di Chyet, ripresa da Hassanpour-Aghdam, i temi del *beyt* sono l'amore tragico (come in *Mem û Zîn* e in *Xec û Sîyabend*), i conflitti tra i principati e i governi, i conflitti tra fazioni e casati curdi, la religione e la vita dei bardi. Per Chyet il genere è diffuso in tutta l'area kurmanji (Iran, Armenia, Turchia, Iraq e Syria) e in alcune parti dell'area soranî, ma il termine ha il significato proprio di canto epico solo in area soranî (ovvero nel Kurdistan centrale), mentre in kurmanji *bayt/beyt* è usato con due significati distinti: 1) come *verso*, come in arabo; 2) come sinonimo di *qewl*, ovvero gli inni religiosi nello yazidismo.[16] Ferdeghini 2012 ha invero attestato l'esistenza del termine nel nord dell'Iraq, in area bahdini/kurmanji, nell'area transizionale soranî-kurmanji, con il significato di canto epico e Scalbert-Yücel 2009, che ha lavorato nell'area di Amed, ha sostenuto che il termine *beyt* non è utilizzato per indicare il canto dei *dengbêj* ma è usato per identificare una parte o sezione coerente di un'epica.

Qewl

Qewl, dall'arabo *qawl* ("detto, dichiarazione, espressione"), è un termine rilevato da informatori curdi a Siirt, con il significato di poema cantato, sovrapponibile a *dastan*, ma in altre fonti[17] lo stesso termine ha il significato di storia in prosa (offerta in arabo o in

Qui possiamo in estrema sintesi notare che il canto, ereditato dalla tradizione orale come *romance*, torna a rivestire alcune funzioni dell'epica in epoca contemporanea, coerentemente, peraltro, a una tendenza comune nel Kurdistan contemporaneo, ove, come ha sostenuto Yuksel (2011), cantanti e spettatori interpretano le storie d'amore alla luce di un "testo nascosto", dai contenuti marcatamente politici nei quali il ruolo della donna è metafora, molto spesso, di una terra perduta, interpretazione che è probabilmente già presente all'epoca in cui Xanî scrisse la sua versione letteraria del poema. Il ruolo paritario affidato all'eroe e all'eroina, o l'assenza di battaglie combattute dall'eroe contro un nemico – ivi comprese altre caratteristiche narratologiche che possono essere prese in considerazione – non sono cioè da sole sufficienti a classificare un canto come univocamente appartenente a un genere, poiché il contesto performativo può attribuire anche a ciò che nasce come *romance* funzioni dell'epica. Su questi processi di rifunzionalizzazione stiamo attualmente lavorando sul campo e contiamo di riferire in futuri lavori.

[13] Merati 2016: 59. Si ringrazia Harir Sherkat, iranista dell'Università di Torino, per l'informazione relativa al significato di *bayt* in persiano.

[14] *Ibidem.* Sul significato del termine e sui termini della metrica araba si veda anche Capezio 2011. Ringraziamo Francesco Grande, arabista dell'Università di Torino, per la segnalazione dell'articolo di Oriana Capezio.

[15] Forse un'eco in curdo della teoria metrica araba è rinvenibile nel termine *malik* – sul quale non abbiamo tuttavia indagato a sufficienza – che in curdo significa stanza (in senso poetico) o strofa, e la cui radice è *mal*, ovvero casa.

[16] Chyet 1991: 81; de la Breteque 2013: 190.

[17] Citate *ibidem*: 79.

curdo) sovrapponibile al termine curdo di *çirok*, molto più comune, e utilizzato per descrivere un racconto in prosa, da cui il termine *çirokbêj*, narratore.

Dastan (o *destan*)

Dastan (o *destan*) è un termine persiano, diversamente glossato come "favola", racconto, romance, storia o ancora proverbio transitato nel turco con il significato di poema epico, ballata o più generalmente canzone[18] che, in generale, può essere considerato di fatto un sinonimo di *beyt*.[19] In curdo il termine, diffuso soprattutto in area soranî, ha il significato generale di "epica" *tout court*. Il *beyt*, inoltre, ha similitudini più o meno marcate con il *dāstān* oltreché con l'*ḥekāya* turca e dell'Azerbaijan, con la ballata europea, con il *romance* spagnolo e con la *bylina* russa.[20] Secondo Hassanpour, ed altri, il canto si distingue dai generi narrativi non cantati (*ḥekāyat*, *čīrōk*). In contrasto alla pratica azera, turca (o in altre numerose aree di influenza turca) ove il "bardo" (*'āšeq* o *âşık*)[21] accompagna il canto principalmente con un liuto a manico lungo, in area curda esso è quasi sempre non accompagnato.[22]

Tra *bayt/beyt* e *dengbêj*

Merati 2016 dà come variante di *dengbêj* per l'area centrale e sud del kurdistan *bayt-bijh* o *bayt-wijh*, o anche *gurâni-bij*[23] e assimila al sovragenere del *bayt/beyt* le forme *heyrân* e *lâwek*.[24] Dello stesso parere sono Blum e Hassanpour 1996, che attestano l'appartenenza o la comunanza delle medesime forme liriche al *bayt/beyt* per le aree di Kirkuk, Sanandaj,

[18] *Ibidem*: 74.
[19] Ferdeghini 2012: 6.
[20] Hassanpour 1989.
[21] A sua volta un termine che varia notevolmente significato a seconda delle aree geografiche, in alcune delle quali il significato è sovrapponibile a quello di *dengbêj* (vedi Merati 2017: 68, 70 e per un'introduzione sull'uso del termine nel Khorasan cfr. Blum 1972).
[22] Eccezionalmente il *kilam* può essere accompagnato da aerofoni (*Blûr / blur / blwêr / bilûr*, *ney / naye / nay*) o da cordofoni come ad es. il *kemençe* (var. *kamanga*, *kamânche*, o ancora *kamanjah* in area iranica) o ancor più eccezionalmente da un liuto a manico lungo (prevalentemente ma non esclusivamente il *tenbur*). Quali siano le aree, o le parti del repertorio, che consentono questo accoppiamento è attualmente oggetto di indagine e stando alle nostre attuali conoscenze non è un argomento cui sia stata dedicata attenzione in letteratura. Si può tuttavia affermare che, eccezioni a parte, strutturalmente i *dengbêj* non accoppiano voce e liuto, come è invece consuetudinario nella tradizione musicale poetica alevitica curda, dove sotto l'evidente influenza della tradizione musicale ottomana i cantori poeti – *aşık* o *zakir* – intonano con l'accompagnamento del *saz*. Anche fuori dalla penisola anatolica, ma in aree che hanno subito l'influsso della scuola musicale turca, l'*aşık* può essere un curdo che canta sia in curdo che in turco che in persiano, accompagnato da un liuto a manico lungo (cfr. Blum 1972; Merati 2016: 71 ss.).
[23] Il termine *gurani* (var. *goranî*, *gurarnis*) è attestato in alcune aree con il senso ampio e generico di canzone (cfr. Christensen 1965), per Solecki 1955 utilizzato per accompagnare la danza. Per Blum e Hassanpour 1996 il termine è diffuso in particolare in area mukrî ed è assimilabile al significato di *stran* in altre aree, o assume il significato di "canzone popolare moderna" (Merati 2016: 87). Gorani (alt. hawrami) è anche uno dei dialetti principali del curdo parlato in area Hawrâmân, ovvero a nordovest del distretto dell'area di Kermanshah in Iran, sui monti Zagros e sino a Sulaymaniyah in Iraq.
[24] Va segnalato che secondo Merati 2016: 95 nella provincia di Kermanshah, in area curda e per i repertori del *tenbur*, *lâwek* identifica un'unità (elemento melodico) del *maqâm majlesi*, similmente al termine *gushe* nella musica tradizionale persiana.

Kermanshah, anche se Hassanpour 1989 distingue *bayt/beyt* per alcuni caratteri propri, tra i quali spicca il maggiore respiro del canto in termini di durata. Hamelink 2014, la cui area di indagine è il Kurdistan turco (Amed, Van, Doğubayazıt), differenzia il canto epico-lirico dal genere *heyran*, che in quest'area si applicherebbe esclusivamente a una ballata d'amore, esprimente melanconia per la separazione dall'amata/amato. Hamelink, che ha dedicato un'ampia e approfondita etnografia al ruolo dei *dengbêj*, menziona il termine *beyt* solo per segnare una differenza tra le canzoni interpretate dai *dengbêj*, che in quest'area sono però dette *kilam* (lett. "canzoni"),[25] e i *beyt*, con contenuto religioso, interpretate dai dervisci (anche se conosciute e talvolta cantate anche dai *dengbêj*). I *kilam* si dividerebbero emicamente in due grandi categorie (*kilamên ṣer*, *kilam* di guerra, e *kilamên evîn*, *kilam* d'amore)[26] ed eticamente in più categorie,[27] comunque omogenee per forma poetica e musicale, che qui non discuteremo.

Il termine *beyt* è dunque attestato in quest'area – come peraltro aveva sostenuto Chyet – con un significato del tutto diverso. *Kilam*, la cui forma non è misurata, si oppone inoltre a *stran*, canzone ritmica, da cui deriva *stranbêj*, termine generico per cantante, non sovrapponibile al ruolo specializzato del *dengbêj* e del suo repertorio.[28] L'opposizione tra *stran* e *kilam* / *beyt* / *dastan* è attestata in altre autorevoli fonti.[29] In area Yezidi armena, secondo de la Breteque 2013, *stran* definisce le forme ritmiche misurate e danzate, sia vocali che strumentali (suonate in genere sulla *zurna*), e si oppone a *kilamê ser* che ha in questa zona il significato di "parola su",[30] un genere vocale vicino al lamento, che tratta il tema della morte, dell'esilio e dell'assenza e che non assume lo statuto del canto bensì della parola, ancorché melodizzata.[31] Ma altrove, sempre in area Yezidi, *stran* (o *strana*) sembra usato con il significato di *kilam* riconducibile al *dastan/beyt* dell'area centrale.[32] *Lawik/lawiq* non è un termine sconosciuto

[25] O «recital songs» secondo la definizione che ne dà Hamelink 2012: 34 *et passim*.

[26] Ma il panorama parrebbe in realtà più complesso: Chyet 2003 (*Kilam*, *ad vocem*) nel suo dizionario ne elenca cinque (*k'ilama bêşîkê*, ninna-nanna; *k'ilamêd daweta*, canzone nuziale; *k'ilamêd dil'ketinê*, canzoni liriche d'amore; *k'ilamêd mêraniyê*, canzoni eroiche; *k'ilamêd rêvolû[t']sîyaê*, canzoni rivoluzionarie). La fonte che ne attesta l'uso è Bakaev 1975. Scalbert-Yücel 2009: 24 n54 cita altri usi del termine: «The song for dancing [*kilamê govendê*]; the song of gathering, about the wars, the combats and the tribes [*kilamê cemaatan*, *ser şeran*, *ser aşîret*]; and the love song [*kilamê li ser dila*]». In quest'uso ci parrebbe di poter affermare che *stran* e *kilam* sono, in quest'area, parzialmente intercambiabili.

[27] Hamelink 2014: 92.

[28] Questa distinzione probabilmente non è attestata da sempre. Come ha scritto sempre Scalbert-Yücel 2009: 24 n54: «Celadet Ali Bedirxan does not distinguish the *stranbêj* from the *dengbêj*, who according to him both tell tales and epics. *Stran* is according to him an exclusively musical; epics and tales being both sung and narrated (alternating verses and rhythm prose). *Hawar* 3, June 1932: 72 […]. But the situation today is different from the 1930s, music creation having evolved at lot and the 'invention of the tradition' brings a redefinition of all these genres».

[29] Ad esempio, nell'opera monumentale che gli studiosi, fratelli Celîl, hanno realizzato sulle tradizioni orali curde. Qui ci limitiamo a rimandare in particolare ai voll. I, II, III di *Zargotina Kurda* dedicati all'epica (ed. or. 1978, ma in riedizione a cura dell'Istituto curdo di Vienna: Celîl e Celîl 2014a, 2014b, 2016).

[30] *Ser* è la preposizione "su/sul" e differisce dal termine *ṣer* "guerra", già incontrato associato al *kilam* nelle zone indagate da Hamelink.

[31] De la Breteque 2013: 188, 191 *et passim*.

[32] Cfr. Allison 2001; Merati 2016.

nel Kurdistan del sud-est della Turchia e siriaco con il medesimo significato di *kilam* ma, secondo Hamelink, il panorama mediatico, discografico e televisivo in kurmanji, che ha notevolmente contribuito alla rinascita del ruolo dei *dengbêj* negli ultimi venti anni circa, ha normalizzato in quest'area la ricca varietà di denominazioni locali, sopprimendo le molte varianti in favore dell'oggi più diffuso *kilam*.[33] Merati rileva una variante di *bayt/beyt*, ovvero *bâwere* usata in area curdo-iranica e irachena e ne dà il significato letterale di "franco".[34]

Altri termini emici in area soranî-mukrî

Secondo altre fonti persiane (Ayyūbiyān 1962), in area soranî-mukrî[35] altri termini emici sovrapponibili a *beyt* sono *çirike*, *raz*, *bend û baw*[36] e *bend*, con significati non chiari,[37] comunque non rilevati in altre aree,[38] e che fanno ipotizzare si tratti di termini circostanziati a quest'area del curdo centrale. Per Christensen (1965), il cui studio si riferisce ai Kurdistan iraniano, *heyran*, *lawk* (*lâwk*) e *qetar*, sia in area curdo-iranica che curdo-irachena, sono parte di una stessa koinè cui appartiene anche il *beyt*, anche se dotate di carattere melodico distinto e possono essere canzoni d'amore. Solecki 1955, sulla base di rilevamenti in nord Iraq, accomuna l'*heyran* (qui traslitterato *hairan*) al *lawk,* ma non menziona né il *qetar* né il *bayt/beyt*. Merati 2016 ha recentemente sostenuto che il *bayt*, ma anche lo *strana* yezida, a discapito delle loro diverse forme e della loro natura di canto misurato o non misurato, formano un continuum, accomunato in particolare dalla tecnica vocale, con forme di canto lirico-elegiaco non accompagnato poco indagate e pre-

[33] Hamelink 2014: 90 n111, 92 n119, 112 n146 e 92 n117. Questa terminologia è in continua trasformazione ed è oggetto di processi di rinegoziazione, anche in relazione alle pressioni politiche che coinvolgono i *dengbêj*. Nella recente ricerca sul campo intrapresa nell'area di Diyarbakır (Amed) da uno degli autori, ad esempio, si è potuto testimoniare il tentativo recente, da parte di alcuni cantori e mediatori culturali, di sostituire il termine *kilam*, di origine araba, con il termine curdo *stran*, sostituzione che ha evidenti ragioni nazionalistiche e che rimuove alcune distinzioni storicamente attestate nella cultura musicale curda e cela, al contempo, le tracce del contatto tra questi repertori e tradizioni culturali limitrofe.

[34] Merati 2016: 59. Non abbiamo sufficiente conoscenza del soranî per confermare questo significato, ma va rilevato che in area kurmanji *bawer* (var. *bawerî*, *bawarî*) è "credere"/"credenza", "fede", "fiducia" (Chyet 2003: *ad vocem*).

[35] Dialetto parlato nella zona soranî al confine tra Iraq nord-orientale e Iran.

[36] Si può notare che *baw* ha la stessa radice di *bawer* appena menzionato, v. anche nota che segue. Il termine *bend* in ottomano significa "sezione" e indica, in particolare, una sezione di una composizione lunga articolata in diversi *bend*, spesso incardinati su cicli ritmici differenti. Il termine è attestato anche in curdo, ma con un uso che solo in parte rimanda al significato ottomano. *Bend* ha infatti nella lingua corrente significati plurimi ("diga", "articolo giornalistico", "schiavo", "essere umano", "corda", "cintura", cfr. Chyet 2003, *ad vocem*). In relazione all'uso musicale si rilevano i termini *paşbend* (lett. *paş* = dopo, *bend* = sezione o parte, tradotto da alcuni autori come "after-verse"), che conserva in parte il significato ottomano, ed è riferito ad una sezione, spesso di musica ritmica (e.g. un *goranî*), che può seguire un *beyt* in alcune aree del Kurdistan; altrove (Mann 1906) invece *bend* è attestato con altri significati, tra cui "verso", o come termine utilizzato per identificare un complesso di versi contenenti la stessa rima.

[37] Quelli raccolti da Chyet 1991: 81 sono: *çirike*, lett. "grido", "canzone di strada" (si è *supra* osservato che *çirok* in kurmanji è anche molto comunemente diffuso per racconto); *raz*: "segreto", "mistero"; *bend û baw*: "falsa propaganda", "mistificazione".

[38] Forse con l'eccezione di *bend û baw* giacché abbiamo già rilevato che Merati segnala *bâwere*, ma la connessione tra i due termini andrebbe meglio indagata.

senti nel Kurdistan centrale o prevalentemente nel Kurdistan del sud: l'*hore* (da *hor*, lett. "sole"), [39] diffuso nel Kurdistan iraniano meridionale, il *siâw-çamane*, così denominato in gurâni (hawrâmi) a nord di Kermanshah e nell'area di Sanandaj, molto simile all'*hore*, e il *mur*, rilevato nel Kurdistan meridionale (lett. "pianti della morte") in area lak e dei curdi Kalhor, forma di lamentazione in cui la *mur-çer* ("cantante" o "lamentatrice") è prevalentemente (ma non esclusivamente) una donna.

Il problema dei transiti o dell'interdipendenza dei sistemi modali, espressivi e delle tecniche vocali, attualmente oggetto delle nostre ricerche, è troppo complesso da discutere in questa sede per cui ci limiteremo a sfiorare questo spinoso problema, limitandoci peraltro alle sole forme vocali. Collazionando le fonti in nostro possesso è possibile affermare:

1. che la musica curda, sia vocale che strumentale, pur nelle sue disparate e per nulla unitarie forme, utilizzi un sistema modale che ha similitudini con il *maqām* ottomano, col *maqàm* arabo, col *dastgâh* persiano così come con analoghi e noti concetti dei sistemi musicali azeri, uzbeki, uiguri e indiani;
2. che possegga propri sistemi scalari modali e che ne abbia mutuati alcuni, soprattutto in epoca moderna, dai vicini ottomani, turchi e persiani.

Tuttavia questo sistema modale, al contrario di ciò che avviene nel *maqām* ottomano o nel *dastgâh* persiano, non è teoricamente formalizzato nei repertori di tradizione orale curdi.[40] Gli usi del termine variano inoltre considerevolmente da zona a zona. Il significato che sembrerebbe comunque maggioritario è duplice: 1) modo; 2) melodia tipo. Un terzo caso è documentato per il sud est del Kurdistan turco, in cui *maqām* si riferisce non a strutture modali ma allo stile espressivo e vocale di un *dengbêj*.[41] Il secondo uso è assimilabile, ad esempio, alla *gushe* del *dastgâh* persiano ma, in generale, è evidente che tutti e tre i casi non sono paragonabili con il complesso sistema di itinerari di progressione melodica del *dastgâh* persiano o del *maqām* ottomano. Nei casi 1) e 2) il termine va inteso in senso restrittivo come termine che identifica una singola unità modale e non il *sistema* del *maqām*, propriamente inteso come sistema espressivo finemente formalizzato che regola l'itinerario interiore di un brano e le possibilità di concatenazione, tecnico-musicale ed etica, dei modi e delle melodie tipo.[42] Merati 2016: 60 ha sostenuto

[39] Che invece in *kurmanji* è più comunemente *roj* (che è anche "giorno") o *tav* (sole battente).

[40] Se affrontato in chiave diacronica il problema della presenza o dell'assenza di teoria musicale curda è, naturalmente, di grande complessità, poiché occorrerebbe considerare il grande contributo dato da musicisti curdi allo sviluppo della musica d'arte, ad esempio, presso le dinastie abbaside e safavide e il lascito di questa presenza nel kurdistan contemporaneo, un argomento che, tuttavia, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non è stato trattato in modo analitico in letteratura.

[41] Si veda ad esempio Hamelink 2014: 228, 243.

[42] Su questa nozione del *maqām* e del *dastgâh* si vedano: De Zorzi 2010; During 2005. Esistono poi casi notori di musicisti curdi che operano pienamente all'interno o a cavallo dei sistemi musicali "dominanti" e il cui itinerario biografico idiosincratico pur ritenendo elementi fondamentali dell'identità curda non è ad

che alcune melodie dei *bayt/beyt* del Kurdistan iraniano e iracheno presenterebbero somiglianze con le unità modali del *dastgâh* persiano e in particolare con *Shur* e con *Châhârgâh*, ma mancano, rispetto a questa fonte, conferme indipendenti e indagini sistematiche. During 1989 e Merati 2016 concordano invece sull'esistenza di un "makam" arcaico in area Yarsan/Ahl-e-Haqq (principalmente nella regione di Kermanshah e nel Lorestan), di natura iniziatica (riservato ai soli fedeli), che a differenza della nozione restrittiva di *maqâm* precedentemente considerata in ambito curdo, costituisce un vero e proprio sistema codificato che regola itinerari, concatenazioni e modulazioni ma che possiede, rispetto ai vicini ottomani e persiani, modi e intervalli specifici, caratterizzati da spiccati cromatismi pur nell'ambito di un orientamento modale verosimilmente eptatonico. Questo repertorio è sia vocale sia strumentale e in ambito Yarsan i suoi *maqâm* sono conosciuti come *majlesi* (dal persiano "assemblea").[43] Considerando la particolarissima disposizione degli intervalli sul *tanbûr*, ove un'ottava più un tono, ovvero un ambito di nona, sulla corda[44] acuta/e sono divise in intervalli cromatici "temperati" – una disposizione che si riscontra simile presso i turkmeni del Khorasan, ma con intervalli che qui non sono invece temperati – During 1989 ha ipotizzato che si tratti di un sistema che discende da una teoria arcaica nata in ambito curdo *Ahl-e-Haqq*, tutt'oggi praticata, ma non pervenuta né in trattati né in forme orali. Allo stato delle nostre conoscenze, l'influenza del *maqâm majlesi* sulle forme vocali non accompagnate e non misurate sul continuum *bayt* o *beyt* / *hore* / *mur* / *siâw-çamane* non è stato indagato in modo sistematico.

Va infine rilevato che nel *dastgâh*, nel *maqām* ottomano e nel *maqàm* arabo esistono *maqām* denominati curdi (e.g. per l'arabo *Hijaz kar-kurd*, *Shehnaz-kurdi*, *Athar-kurd*;[45] per il *maqām* ottomano *Maqām Kürdī* o *Maqām Kürdī-Hicazkār*)[46] ma sembra asserito che queste attribuzioni siano puramente nominali e, pur rilevanti dal punto di vista dello studio interculturale dell'area, non costituiscano casi di transito diretto di modi curdi nei sistemi limitrofi.

Il contesto delle denominazioni locali e l'identificazione e classificazione delle forme vocali sono, come abbiamo visto, assai complesse. La sua trattazione si potrebbe peraltro estendere alle altrettanto eterogenee forme strumentali e coreutiche. La terminologia

essa totalmente assimilabile. Si veda ad esempio lo splendido lavoro di During (2003) sul *tanbûr* e sulla vita di Ostad Elahi (1895-1974).

[43] *Majles*, dall'arabo *majlis* ("assemblea", "consiglio"), anche in persiano significa "luogo di riunione", "assemblea". Il suffisso aggettivale *-i* nel termine *majlesi* specifica ciò che è relativo a una riunione o a un'assemblea. In persiano e in ambito musicale *majlesi* ha anche il significato di composizione destinata all'esecuzione da parte di una piccola orchestra o di un ristretto numero di strumenti così come allude, implicitamente, anche al convivio di musicofili che condividono la musica, ben prima della nascita dei concerti "frontali" e dell'opposizione solista/ascoltatore. Si ringrazia l'iranista Harir Sherkat, dell'Università di Torino, per le informazioni relative a questo termine.

[44] O sulle due corde acute, poiché sul *tanbûr*, originariamente a due corde come il *dotar*, è sempre più diffuso il raddoppio della corda di "recita" (During 2003).

[45] Merati 2016: 89.

[46] Christensen 2009, Kendal 1979.

emica, in continua trasformazione, ha subito variazioni notevoli particolarmente negli ultimi vent'anni, sotto l'influsso dei media curdi. Le vicende geopolitiche che hanno attraversato e attraversano questi territori rendono peraltro difficile uno studio multi-situato che possa condurre a rilevazioni organiche sul tema e che non è ancora stato realizzato in letteratura.

Introdotto questo complesso panorama, è il momento di tornare al caso di *Mem û Zîn*.

4. Versione letteraria (*Mem û Zîn*) e versioni orali (*M&Z*)

M&Z (che identifica d'ora innanzi le versioni orali)[47] esiste in una nota versione letteraria, *Mem û Zîn*, composta da Ehmedê Xanî (n. 1650, m. 1707 secondo Shakely, 1706 secondo Hassanpour-Aghdam).[48] *Mem û Zîn* / *M&Z* non è l'unico racconto curdo ad esistere in versioni letterarie e orali. Sono state proposte in letteratura analisi delle versioni orali e letterarie dell'epos curdo *Zembîlfiroṣ* (Musaèlian 1983), *Yusuf e Zelikha* (Rudenko 1986) e *Dimdim* (Ferdeghini 2012). Esistono marcate differenze tra *M&Z* e la versione letteraria di Xanî, particolarmente all'inizio del racconto. Queste discrepanze sono state analizzate in dettaglio da Chyet e da altri studiosi, dunque non approfondiremo questo aspetto. Un cenno a parte merita invece la questione della precedenza e delle derivazioni della versione letteraria del poema da quelle orali e il tema del proto-nazionalismo curdo, tratto saliente dell'opera di Xanî. Hassanpour-Aghdam (1989), Kurdoev (1978) e Shakely (1983) concordano nel ritenere l'opera di Xanî derivata da *M&Z*. Due dati supportano questa tesi. Il primo è il riferimento ai personaggi di Mem e Zîn negli scritti del poeta curdo Melayê Jezîrî (1570-1640 secondo la datazione proposta da MacKenzie).[49] Nel descrivere il suo amore per Aysheh, Jezîrî scrive «Tu Zînî, ez Memim» («tu sei Zîn, io sono Mem»), con un riferimento chiaro a un racconto che dev'essere già al tempo patrimonio comune. Il secondo indizio è relativo ai *bayt* (versi) 239 e 321, ove Xanî scrive, in quello che è probabilmente un riferimento a materiali preesistenti dell'epos cantato:

(239) Li ho messi in ordine e organizzati
Sofferto per amore del popolo[50]

E ancora:

(321) Per portare la loro melodia fuori dalla tenda
Per far rivivere di nuovo Mem e Zîn [51]

[47] Nell'ambito di questo studio adottiamo la proposta di Chyet 1991 che riserva l'abbreviazione *M&Z* alle versioni orali e *Mem û Zîn* all'opera di Xanî.
[48] Shakely (1983), Hassanpour-Aghdam (1989), entrambe le fonti citate da Chyet 1991: vol. I, 59.
[49] Riferita sempre in Chyet 1991: vol. I, 53, 59.
[50] *Ivi*: vol. I, 60. Traduzione dall'originale inglese nostra.
[51] *Ibidem*. Traduzione dall'originale inglese nostra.

Hassanpour-Aghdam (1989), Lescot (1942) e Shakely (1983)[52] concordano sul fatto che un tratto saliente del poema di Xanî sia il tentativo di stabilire una tradizione letteraria curda che possa competere con quella turca, persiana e araba e che la reinterpretazione letteraria aggiunga all'epos di *M&Z* un significato politico che riflette, con passaggi espliciti, sulla mancanza di coesione del popolo curdo e sulla necessità di dotarlo di una tradizione scritta che possa fondarne e sostanziarne l'unità (Chyet 1991: vol. I, 61).

Nell'opera di Xanî Mem e Zîn rappresentano metaforicamente un Kurdistan diviso tra gli imperi persiano e ottomano. Bekir rappresenta la discordia (*şiqaq*) e la disunità (*bêtifaqî*) dei principati curdi nei quali Xanî individua una delle principali cause che portano al mancato raggiungimento di una sovranità per il suo popolo (*ibidem*).[53] Questi tratti proto-nazionalistici, come ha osservato Chyet, anticipano di quasi due secoli gli analoghi movimenti culturali e politici europei. L'attitudine a sovrapporre significati politici al *romance*, interpretando storie d'amore come metafora della divisione del popolo curdo, sembra essere peraltro un tratto culturale ancora attivo almeno nel Kurdistan turco contemporaneo, particolarmente rivitalizzato dopo il bando turco a lingua e cultura curda caduto (solo formalmente) nel 1991.

Il poema di Xanî consta di 2655 versi (*bayt*) scritti in curdo del nord nello stile *mathnawī* (*masnavi*) persiano ed è caratterizzato da una struttura simmetrica realizzata da due emistichi in metro *hazaj*, composto di tre piedi che formano il pattern ¯ ˉ/ ˘ ¯ ˘ ¯ / ˘ ˘ ¯ ¯ (*ibidem*: 54-55). Non parrebbe invece esserci evidenza, sebbene la questione sia stata discussa in letteratura, di una metrica qualitativa per le versioni orali, né si evidenziano segni di cesura o divisione tra emistichi e il numero di sillabe per verso è altamente variabile. L'unico elemento formale nelle parti cantate o recitate in versi delle versioni orali è la rima, che prende l'aspetto di lunghe catene rimiche la cui trasformazione è gestita per mezzo di un dispositivo identificato da Chyet come RSD (Rhyme Signaling Device) ed evidenziato anche in altri studi (*ibidem*: 55 *et passim*).

La composizione orale è di natura formulaica e sebbene in tutte le indagini scarseggino analisi su differenti versioni raccolte dallo stesso cantore ed evidenze etnomusicologiche specifiche sulle modalità esecutive, la formulaicità della composizione può essere inferita da un'analisi comparativa delle versioni attestate e trascritte a partire dall'Ottocento. Il *dengbêj* può rendere l'epos, anche a seconda delle proprie capacità, in modi diversi, ma in genere alternando alla prosa sezioni in versi cantati. Come ha osservato Ferdeghini 2012, un limite della letteratura esistente – sebbene, aggiungiamo, attenta alla *testura* e alla ricostruzione del contesto esecutivo, come nel caso di Chyet – è l'assenza di studi etnomusicologici sul verso cantato per questo specifico repertorio. Nel sunto che qui si fornisce da Chyet al fine di mostrare l'efficacia stratigrafica di uno studio delle variazioni tematiche di *M&Z*, siamo dunque ben consci del limite intrinseco rappresentato dalla

[52] Citati *ibidem*: vol. I, 61.
[53] *Ibidem*.

non considerazione delle componenti musicali (e dell'intero contesto performativo), che formano una sostanza inscindibile dell'epos, ancorché i due aspetti della variazione motivica e di quella musicale, come avviene per altri repertori, possano seguire una strada di trasformazione interdipendente o almeno parzialmente indipendente. Per questo riteniamo che l'analisi di variazione della sola componente "testualizzata" dell'epos abbia comunque una sua efficacia.

5. Oicotipi di *M&Z*

Il carattere formulaico permette adattamenti notevoli di un'esecuzione in funzione del contesto esecutivo[54] ma, nelle versioni analizzate da Chyet, sembra essere svincolato dal problema della variazione dei motivi, che si presentano comunque, indipendentemente dalla contrazione/espansione formulaica di porzioni dell'epos: l'attuazione del principio compositivo formulaico agisce cioè a livello della resa di un motivo narrativo, ma non determinerebbe la sua presenza/assenza, influendo semmai sul modo in cui lo stesso motivo è attualizzato nella performance. Com'è noto, Vladimir Propp fu detrattore dell'approccio "storico-geografico" (o "metodo finnico"),[55] ritenendo che nell'analisi dei tipi non venissero adeguatamente considerate le funzioni svolte dai singoli elementi, che consentono di rilevare similitudini funzionali (e strutturali) anche qualora gli elementi della trama differiscano.

Chyet, recependo le critiche di Propp, utilizza un metodo misto comparativo-funzionale (cfr. Chyet 1991: vol. I, 222 ss.). L'indagine comparativa è volta soprattutto all'individuazione degli "allomotivi".[56] Nella proposta di Chyet (1991) con il termine "oicotipo", mutuato dalla biologia, l'autore vuole riferirsi alla specifica espressione locale di una tradizione orale esistente in una vasta area culturale o linguistica. Dunque si può dire che l'oicotipo di un poema epico diffuso in tutto il Kurdistan sia l'insieme delle versioni stilisticamente e strutturalmente omogenee che si possono rintracciare in un'area ristretta, ma culturalmente e dialettalmente omogenea. L'oicotipo è inoltre «caratterizzato da alcuni aspetti narratologici, quali scelta e successione degli episodi, personaggi e nomi, luoghi di riferimento che compaiono simili o identici, mentre si discostano da quelli di versioni provenienti da altre "località"» (*ibidem*). Il concetto di oicotipo è correlato all'analisi allomotivica, nella misura in cui l'identificazione degli allomotivi precede e permette la successiva classificazione oicotipica.

[54] E consente ad esempio di accorciare o allungare anche notevolmente una porzione del racconto a seconda della partecipazione e responsività dell'uditorio.

[55] Ovvero il noto metodo basato sulla classificazione dei tipi sviluppato da Aarne e Thompson.

[56] Il termine, introdotto da Pike (1954), è definito in Chyet (1991: vol. I, 223) come la serie di motivi alternativi che, in versioni diverse, possono occupare lo spazio nel quale usualmente ricorre un determinato motivo narrativo. E.g. "Mem e Zîn si scambiano un anello" è allomotivico rispetto a "Mem e Zîn si scambiano un anello e un fazzoletto". Vladimir Propp fu detrattore, com'è noto, di questo approccio, poiché non vengono considerate le funzioni svolte dai singoli elementi, che consentono di rilevare similitudini funzionali (e strutturali) anche qualora gli elementi della trama differiscano. Chyet utilizza per questo un metodo misto comparativo-funzionale (cfr. Chyet 1991: vol. I, 222 ss.).

Sia *Mem û Zîn* sia *Dimdim* hanno, nelle versioni orali, un carattere spiccatamente formulaico.[57] Il carattere formulaico dell'epica permette adattamenti notevoli di un'esecuzione in funzione del contesto esecutivo. Nelle versioni analizzate da Chyet, l'analisi degli aspetti formulaici dell'epica sembra tuttavia essere svincolata dall'analisi della variazione dei motivi, i quali si presentano comunque, indipendentemente dalla contrazione/espansione formulaica di porzioni dell'epos: l'attuazione del principio compositivo formulaico agisce cioè a livello della resa di un motivo narrativo, ma non determinerebbe la sua presenza/assenza, influendo semmai sul modo in cui lo stesso motivo è attualizzato nella performance. Nell'analisi proposta da Chyet la formula concorre per lo più alla definizione di tratti stilistici di un cantore senza partecipare dunque alla classificazione oicotipica.[58] Nelle pagine seguenti riportiamo le notizie principali relative alle versioni analizzate da Chyet e alle modalità di localizzazione dell'origine della versione raccolta (v. Tab. 1, appendice online) e una sintesi della distribuzione degli allomotivi nelle differenti versioni (v. Tab. 2, appendice online), con una legenda a colori e un'indicazione dei pattern grafici utilizzati per disegnare la mappa riprodotta in Fig. 1 (in forma di pdf interattivo nella versione online).

Nella mappa, che abbiamo realizzato al fine di rendere visivamente evidente la distribuzione degli oicotipi, le ellissi, colorate o caratterizzate da uno specifico pattern grafico, collegano versioni in cui compare lo stesso motivo. Vengono utilizzate linee allungate per collegare motivi coesistenti tra versioni lontane (e.g. LC-1 e JA, LC-1 e ZK-2). Per semplificare la lettura visuale due motivi sono rappresentati da pattern o ellissi collocati accanto alle coordinate di localizzazione della versione (il sacrificio di Qeretajdîn, rappresentato da retinature bianche o nere; il motivo del rovo sulla tomba di Mem e Zîn, rappresentato da una piccola ellisse bianca posta accanto al luogo di origine/rilevazione). Quando il luogo di origine della versione – che spesso non coincide con quello di rilevazione – è riferito con certezza dall'informatore o dal raccoglitore esso è rappresentato da una stella nera. Quando lo stesso è ricostruito sulla base di congetture è rappresentato da una stella bianca. Attribuzioni geografiche multiple, nei casi segnalati in Tab. 1 per i quali Chyet consideri ponderatamente la provenienza multipla di alcuni motivi da almeno due zone nel quale l'informatore ha risieduto in precedenza rispetto al tempo/luogo di rilevamento, sono segnalati da croci bianche e riguardano specificamente LT, ZK-2 e ZK-3 (il pedice indica la prima o la seconda attribuzione di localizzazione di un motivo). L'obelisco "†" segnala sulla mappa alcune versioni la cui raccolta è nota da parte di Oskar Mann (1867-1917, iranista e direttore della Staatsbibliothek di Berlino), ma che

[57] Con il termine *formula* indichiamo una frase o un gruppo di parole che nelle stesse condizioni metriche vengono adoperate in circostanze narrative diverse per esprimere un dato concetto, una data idea. Per la definizione approfondita di formula si rimanda agli scritti di Lord e Parry (Lord 1960).

[58] E questo è, se vogliamo, un limite del metodo analitico proposto: altri elementi, e non collocati necessariamente al livello *testuale*, ma anche per es. a livello *testurale* e/o performativo, potrebbero infatti teoricamente concorrere alla determinazione degli oicotipi (si vedano più avanti le considerazioni sullo stile ballatistico europeo) ed è anche possibile – anzi riteniamo fortemente probabile – che un'analisi oicotipica generale mostri oicotipi sovrapposti, nella misura in cui elementi diversi (motivi narrativi, musica, aspetti performativi) abbiano radicalizzazioni inter- o parzialmente in-dipendenti.

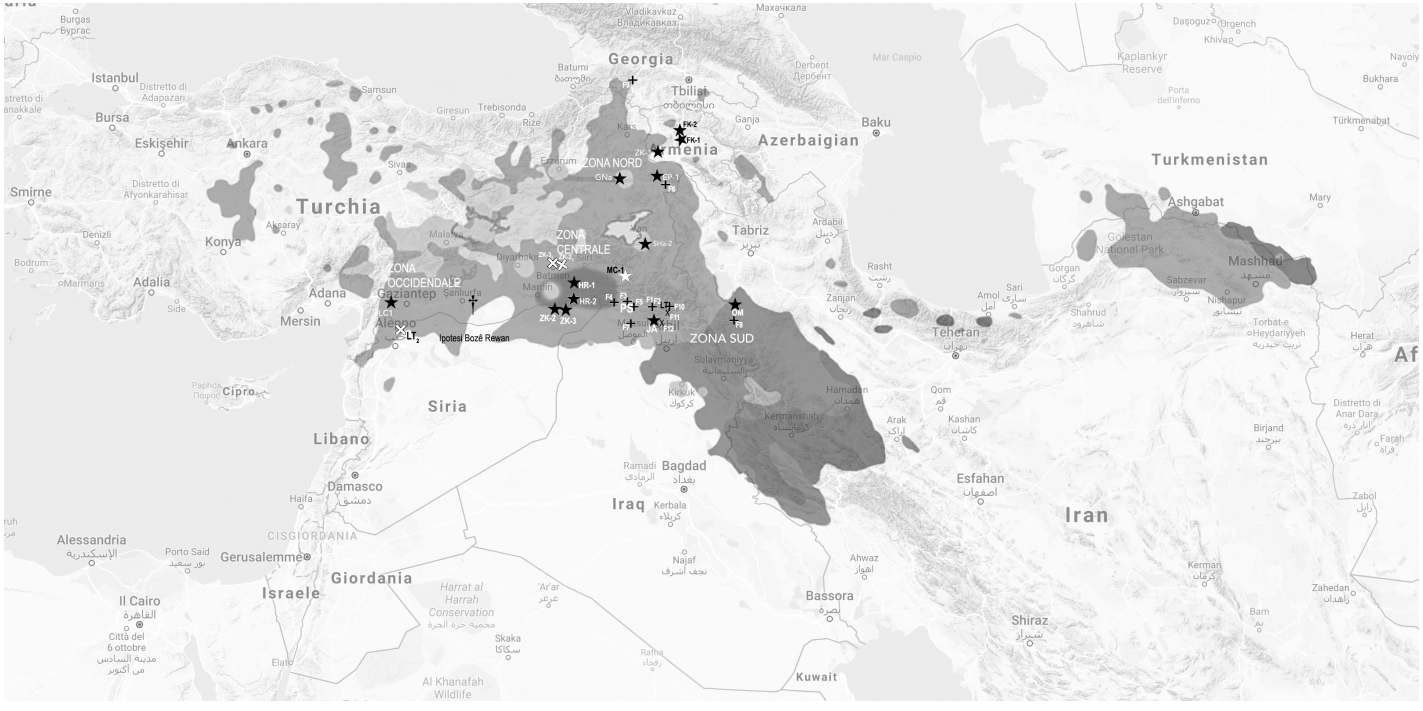


FIGURA 1. Carta geografica del Kurdistan con indicazione delle varietà linguistiche del curdo e dei siti di rilevamento per *M&Z* e per *Dimdim*. Nella versione online la medesima carta è riprodotta tramite PDF interattivo per la visualizzazione dei motivi narrativi e degli oicotipi di *M&Z*.

l'autore, forse anche causa della sua prematura scomparsa, non ha mai pubblicato: come sostiene Chyet (1991: vol. I, 399) a proposito di ZK-2 non è chiaro se l'informatore, Ohanyan Israêl, abbia tratto il nome del cavallo di Mem (che qui è Bozê Rewan, come in altre versioni occidentali; mentre in altre è Bor) da Qamîşlî, nel Kurdistan siriaco, oppure dal suo paese nativo Ḧiznemîre (Haznamir, ovvero Înpinar, provincia di Siirt, nell'attuale Kurdistan turco). Il reperimento delle versioni di Mann inedite, che sappiamo essere state raccolte a Suruç, a metà strada tra i luoghi di rilevazione di LC-1 e LT2, e Qamîşlî, sul confine turco-siriaco a sud di Mardin, potrebbe consolidare oppure sfatare l'ipotesi che questa variante sia originaria dell'oicotipo occidentale.

6. Il caso di *Kelaê Dimdim* nel Bahdinan

6.1 Il *beyt* di *Dimdim*[59]

Nel vasto panorama della letteratura orale curda, merita un posto di rilievo il poema epico che narra la ribellione del principe curdo Emir Khan, della tribù Baradost, contro lo Shah 'Abbas e il conseguente assedio persiano alla sua fortezza, chiamata Dimdim, tra il 1608 e il 1610. L'episodio storico, narrato dall'annalista safavide Iskandar Beg Monshi (1978), ha portato alla nascita di un poema epico che si è diffuso in tutta l'area del Kurdistan e che è stato espresso in vari modi: in forma orale, sia in prosa che in versi cantati, trasmesso tra i ceti popolari, così come anche in versione scritta, a partire dalla versione del poeta Muhammad Faqih-Tayran vissuto a cavallo tra XVI e XVII secolo, per arrivare al romanzo moderno di E. Shamilov, *Il castello di Dimdim* (Shamilov 1999).

La fama e la diffusione di questa epica sono, dunque, perdurate fino ai giorni nostri assumendo a tratti una connotazione nazionalistica e patriottica, legata all'atavico desiderio di autodeterminazione del popolo curdo. Attualmente, nonostante le tragiche vicissitudini politiche e belliche che hanno attraversato il Kurdistan, soprattutto nell'area a cavallo tra Iraq e Turchia, e il progressivo abbandono della cultura tradizionale dovuto alla modernizzazione e all'urbanizzazione di massa è ancora possibile rintracciare *dengbêj* che ne siano a conoscenza.

Nell'area di dialetto kurmanji l'epopea di *Dimdim* è conosciuta dai *dengbêj* nella forma di *beyt* che, come si è detto, è una forma orale mista, in prosa e versi cantati, senza accompagnamento strumentale, utilizzata per racconti di medio-lunga dimensione nei quali la melodizzazione dei versi serve anche da supporto mnemonico. Solitamente i *beyt* venivano cantati nelle feste tradizionali da cantori esperti e semi-professionali, ingaggiati

[59] I materiali utilizzati per questa sezione dell'articolo sono tratti, qui rielaborati e inseriti in un nuovo contesto, dalla tesi di dottorato di G. Ferdeghini (2012). Il lavoro dottorale dell'autrice è consistito nella trascrizione, traduzione, descrizione, analisi e confronto di un repertorio di canti di *Dimdim* in parte raccolti nel Bahdinan, in parte collazionati da testi di curdologia datati a partire da fine Ottocento. In questa sede ci si concentra prevalentemente sugli aspetti testuali accennando solo brevemente agli aspetti musicali, per i quali si rimanda al lavoro di dottorato.

per intrattenere gli ospiti durante i pasti o nelle pause tra le festose danze di gruppo. Nel 2009, durante un campo di ricerca effettuato nel Kurdistan iracheno[60] è stato possibile rintracciare varie versioni del *beyt* di *Dimdim* eseguite da *dengbêj* semi-professionali. Esse sono state oggetto di un'accurata analisi portata avanti su vari fronti: storico-contestuale, testuale, musicale e performativo.

L'analisi testuale ha compreso l'analisi narratologica, morfologica e formulaica e si è basata sulle ricerche e le teorie di V. J. Propp, A. A. Aarne e S. Thompson, A. Lord e M. Parry. Ha inoltre avuto un ruolo chiave il concetto di oicotipo proposto da Chyet (1991), che abbiamo già visto all'opera nel caso di *Me&Z*. L'oicotipo di *Dimdim* è stato denominato oicotipo-Bahdini, dal dialetto locale del Bahdinan. Esso è stato delineato sia per similitudine tra le versioni raccolte durante la ricerca sul campo e quelle omogenee per prossimità geografica, cultura e dialetto locale, collazionate da testi di curdologia;[61] sia per contrasto, ovvero per comparazione con versioni afferenti ad aree non omogenee per dialetto e cultura al Bahdinan.

L'analisi testuale ha permesso di delineare e dunque confermare l'esistenza di un oicotipo-*bahdini* avendo preso in considerazione vari aspetti: la presenza di stereotipi narrativi, temi o motivi, rintracciabili non solo nei repertori orali curdi, ma anche altrove; le formule utilizzate per la creazione e la trasmissione dell'epica; la presenza di modelli melodici e modalità esecutive simili.

6.2 Struttura narratologica

Per dare un esempio concreto di come un repertorio orale tradizionale possa assumere connotati locali specifici, riferirsi cioè a un oicotipo, è utile iniziare dall'analisi narratologica. Le trascrizioni delle varie versioni sono state segmentate in episodi, o sequenze omogenee, riconducibili a *motivi* presenti nei repertori degli studi sulla poesia e la narrazione popolare.[62] Di questi episodi è stato compilato un catalogo e per ciascuna versione dell'epica è stata rilevata la morfologia, ovvero la strutturazione attraverso la presenza e la collocazione dei vari episodi o motivi. In questa fase una prima comparazione tra versioni in bahdini e versioni in altri dialetti o geograficamente distanti ha portato a un riscontro positivo nell'individuazione dell'oicotipo.

Tutte le versioni di *Dimdim* raccolte presentano un'ossatura comune che fa riferimento all'avvenimento storico dal quale, come detto, l'epica trae spunto e alla quale si aggiungono elementi (episodi) che hanno contribuito alla creazione della leggenda nel corso dei secoli.

[60] Il Kurdistan iracheno è la parte centro-meridionale della macro-area di lingua e cultura curda che si estende tra Siria, Turchia Iraq e Iran. In Iraq, a seguito dell'istituzione della *No-Fly Zone* al di sopra del 36° parallelo durante la Guerra del Golfo del 1991, vennero delineati i confini di quella che successivamente sarebbe diventata la Regione Autonoma del Kurdistan (RAK), parte dello Stato federale dell'Iraq e divisa nei tre governatorati di Duhok a nord, Erbil al centro e Suleimaniya a sud. In corrispondenza del Governatorato di Duhok si trova una delle culle culturali e linguistiche dell'etnia curda: la regione del Bahdinan, nella quale ha avuto luogo la ricerca.

[61] Si veda nota precedente.

[62] Si vedano in particolare Thompson (1994) e Propp (2009).

Tale ossatura è costituita da tre temi,[63] definiti *invarianti*, rintracciabili in tutte le versioni considerate, comprese quelle non appartenenti all'oicotipo-bahdini. Gli *invarianti* sono: 1) la costruzione della fortezza inespugnabile di Dimdim; 2) l'assedio di questa da parte dello Shah a capo di un esercito di persiani; 3) la definitiva disfatta curda a causa di un tradimento.

L'analisi della narrazione si è poi basata sull'individuazione di motivi e temi all'interno delle varie versioni considerate. I temi sono sezioni narrative complesse, formate cioè da più motivi e da un certo numero di versi, che si comportano come unità strutturali indipendenti e possono essere combinate in vario modo per dar luogo alla morfologia specifica di una certa versione della narrazione. I temi possono inoltre essere ampliati o modificati a seconda delle necessità della narrazione e dello stile del cantore. Tenendo conto delle varie funzioni strutturali dei temi ne sono state individuate tre tipologie: temi principali, in cui sono esposti gli elementi più rilevanti del racconto e che compaiono un'unica volta all'interno della narrazione e, con poche eccezioni, in tutte le varianti analizzate; temi accessori, ovvero elementi di corredo all'azione principale, anch'essi con un'unica apparizione; temi ricorrenti, o anche motivi tematici, non strutturali a livello narrativo, bensì a livello morfologico e formale, servono da riempitivo e presentano spesso la forma della lettera, del resoconto, dell'elencazione.

La morfologia di ciascuna versione dell'epica si è manifestata dalla rassegna di questi motivi tematici.

Per rintracciare una struttura comune tra versioni limitrofe e quindi riconducibili a uno specifico oicotipo è stato poi effettuato un confronto tra le varie morfologie. È emerso che le versioni appartenenti all'area geografica del Bahdinan presentavano una struttura simile nonostante i cantori non avessero tra loro alcun contatto diretto o le versioni fossero state registrate addirittura a distanza di decenni. D'altra parte, come previsto dalla teoria dell'oicotipo, le versioni non appartenenti all'area bahdini avevano strutture piuttosto diverse.

Per rendere più chiaro il concetto si propongono in Tab. 3 (appendice online) tre strutture morfologiche: la prima, in dialetto bahdini, registrata nel 2009 (durante la ricerca sul campo) nel villaggio di Derelok-Amediya dal cantore Ibrahim Awa; la seconda, sempre in bahdini, registrata nel 1957/58 dal cantore Kerim Melko e pubblicata da O. e C. Celîl nel 1978; la terza, in dialetto mukrî, registrata a Subeçulaq in Iran dal cantore Romane Bekir, raccolta e pubblicata per la prima volta da O. Mann nel 1906.

Dalla semplice enumerazione, si può notare come i temi usati nella terza versione siano in numero inferiore e la loro combinazione piuttosto diversa rispetto alle prime due. In queste ultime, riconducibili all'oicotipo-bahdini, nonostante la distanza temporale che le separa, i temi che compaiono, invece, sono pressoché gli stessi e in ordine molto simile.

[63] La definizione di tema qui utilizzata è mutuata da A. Lord (1960). L'autore definisce *temi* delle sequenze narrative ampie e stabili, composte da una serie di motivi o funzioni. Questi ultimi, come definiti da V. Propp (Propp 1994), sono le unità minimali del racconto che contribuiscono al progredire dell'intreccio.

Come detto in precedenza, i temi sono passaggi unitari formati da agglomerati di motivi che il cantore memorizza e ripropone in maniera funzionale al racconto. Nella poesia orale una delle tecniche di memorizzazione, ma anche di creazione estemporanea del verso narrativo è l'uso di formule, un repertorio di versi o di strutture poetiche che il cantore può adattare alle circostanze narrative.

Ecco che, per delineare e specificare meglio l'oicotipo, dal parametro morfologico di analisi si passa all'analisi formulaica.

6.3 Le formule

Per poter rintracciare e analizzare le formule sono state messe a confronto tutte le versioni del *beyt*, sia le versioni in versi che quelle in prosa, prendendo come riferimento un singolo tema. Tra le possibili tipologie di formule sono state selezionate e ricercate: 1) formule che compaiono un'unica volta nel canto, ma hanno evidenti paralleli in altre versioni; 2) formule che compaiono più di una volta in uno stesso canto.

Alcune delle formule che appartengono alla prima categoria sono utilizzate esclusivamente in relazione a un determinato tema e non vengono adoperate altrove. Possono essere versi particolari che caratterizzano un motivo o un tema e non possono essere utilizzati in riferimento ad altro. Questo argomento è valido soprattutto quando le formule compaiono in gruppo, nel cosiddetto *Formula Cluster*, concetto adottato da Chyet (1991) che si riferisce alla costruzione di un motivo o di un tema a partire dall'uso di versi specifici che non si ritrovano altrove nel canto, ma compaiono simili o identici nello stesso passaggio tematico di altre versioni.

In riferimento a questa prima tipologia di formule si riporta un esempio tratto dalle versioni raccolte sul campo in Bahdinan. Si tratta della parte finale del poema, in particolare un estratto dal tema denominato "Morte di Abdalbeg". Per brevità si riporta una sola versione intera del passaggio preso in considerazione, quella del cantore Ibrahim Awa, successivamente sono elencate le varianti delle formule che compaiono nelle altre versioni.

I.A. vv. 908-911 (Tema 10.4 Morte di Abdalbeg)

'Ebdalbegô tu nezanê	Abdalbeg sei un ignorante
Xanî babî tu nezanê	Anima di tuo padre sei un ignorante
Şîrê derbîne ji nav kevlanê	Togli la spada dal fodero,
Dî zerê û komzirê digel xodanê	[Taglierà] l'oro delle armature con il padrone!

Di seguito, tra parentesi quadre, sono indicate le formule di cui è composto il *cluster*. Gli esempi sono corredati dalle iniziali del cantore e dal numero dei versi in cui si trovano.

[a]

Es. 1) I.A. vv. 908-909

'Ebdalbegô tu nezanê	Abdalbeg sei un ignorante
Xanî babî tu nezanê	Anima di tuo padre sei un ignorante

Es. 2) F.B. v. 571	
'Ebdalbego tu ê nezanê	Abdalbeg tu non sei furbo!
Es. 3) H.S. v. 669	
Gotî: «'Ebdalbego te çendî nezanê	Gli disse: «Abdalbeg sei così stolto!
Es. 4) B.B. v. 423	
Got: «Babo 'Ebdalbego tu çendî nezanê	Khan disse: «Abdalbeg tu sei un ignorante!
Es. 5) H.A. v. 763	
'Ebdalbego tu yî nezanê	Abdalbeg sei uno stupido!

La struttura di questa formula prevede i seguenti elementi: a) [Vocativo] – *'Ebdalbego* negli esempi 1 v. 908, 2, 3, 5; *Xanî babî* nell'esempio 1 v. 909 e *Babo 'Ebdalbego* nell'esempio 4 –, b) *tu nezanê* (forma negativa del verbo *zanîn* = sapere, da tradurre letteralmente con "tu non sai") e un eventuale elemento c) [complemento oggetto] – *çendî* = quanto, presente negli esempi 3 e 4; *yî* = questo, nell'esempio 5. Questi elementi sono disposti nell'ordine a-b e a-c-b, quando compare il complemento oggetto.

Lo stesso concetto è espresso con una formula simile in alcune delle versioni *mute*, di cui cioè si conserva la sola trascrizione del testo:

[a.1]	
Es. 6) O.D.	
Xanê Lepzêrîn dibejitê:	Khan Lepzerin dice:
«Babo, tu ne min yê dînî	«Caro, non hai perso il senno?
Es 7) K.M., vv. 557-558	
Xanê Kurda dibête:	Il Khan dei Curdi disse:
«Hey kurê min, xan E'vdal-beg, tu çendê dinî,	«Ehi, figlio mio, khan Abdalbeg quanto sei pazzo?

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

Per quanto riguarda la formula seguente, [b], essa è caratterizzata dalla presenza dei termini *şîr* = spada e *kavlan* = elsa.

[b]	
Es. 8) I.A. v. 910	
Şîrê derbîne ji nav kevlanê	Estrai la spada dal fodero,
Es. 9) F.B. v. 527	
Tu şîrê b'kêşe ji kavlanê	Tira fuori la tua spada dall'elsa
Es. 10) H.S. v. 670	
Tu şîrê bikêşe ji kavlanê	Tira fuori la spada dall'elsa
Es. 11) B.B. v. 424	
Tu şirî bikêşe ji kavlanê	Tira fuori la spada dall'elsa

Es. 12) H.A. v. 764
De bo şîrê bikêşe ji kavlanê Tira fuori la spada dal fodero!

Es. 13) O.D.
şîrî k'eşa ji kavlanê, Tira fuori la spada dall'elsa

Negli esempi la costruzione della formula vede il termine *şîr* ("spada") usato a inizio verso e il termine *kavlan* ("fodero") come parola rima. I componenti della formula sono i seguenti: a) *tu*, pronome personale, seconda persona singolare, in funzione di soggetto (questo elemento manca nell'es. 8, I.A.), b) *şîr* = la spada, in funzione di complemento oggetto, c) verbo imperativo (*b'kêşe*, da *kêşîn* = tirare fuori, *derbîne* = *der+bûn* = estrarre), d) complemento di moto da luogo (*ji (nav) kavlanê* = dal fodero).

La terza formula, [c], come la precedente, vede l'uso ricorrente di due termini: *xodan* ("signore, padrone"), in genere come parola rima, e del verbo *birîn* ("tagliare").

[c]

Es. 14) I.A. v. 911
Dî zerê û komzirê digel xodanê [Taglierà] l'oro delle armature con il padrone!

Es. 15) F.B. v. 575
Da birît zirêt xodanê Essa taglia l'armatura e il padrone

Es. 16) H.A. v. 765
Dibirit zirxo biriye digele xodanê! Taglia un'armatura con il proprietario!

Es. 17) O.D.
De birit hesp û zîn û xudanê Essa taglia il cavallo, la sella e il padrone

Es. 18) K.M. v. 563
Dê xodani birît, nahêl zîni Essa taglia il padrone e la sella senza sforzo

In H.S. e B.B. nella stessa posizione si trova questa altra formula.

[c.1]

Es. 19) H.S. v. 671
Da tu 'hinêra şîrê bizanê! Per conoscere il potere della spada!

Es. 20) B.B. v. 425
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.* In B.B. non è chiaro l'uso del pronome *wê* = di essa, poiché l'oggetto (*şîrê*, "la spada") viene esplicitato.

L'analisi completa delle ricorrenze formulari in relazione agli specifici temi ha portato a evincere come in effetti le versioni più somiglianti si trovino in prossimità spazio-temporale e come neanche la distanza temporale comprometta l'ipotesi dell'esistenza e della

permanenza di un oicotipo, nonostante le versioni possano differire per sfumature dialettali, lessicali o sintattiche.

Alla seconda categoria di formule, cioè quelle che ricorrono più di una volta all'interno del canto e hanno paralleli in più versioni dello stesso, si ascrivono tutte quelle locuzioni, spesso costituite da un singolo verso, che hanno funzione descrittiva (come gli epiteti) o connettiva (come le indicazioni temporali).

Anche in questo caso per brevità si riporta un unico caso esemplificativo: un verso connettivo di generica indicazione di tempo, che segnala l'interruzione dell'azione precedente, un cambiamento di luogo o di personaggi. Questa formula è sempre utilizzata in apertura oppure all'interno di una sezione cantata, ma mai come verso conclusivo. In appendice online, in Tab. 4, è riportato l'elenco delle varie forme in cui si presenta e accanto alla sigla del nome del cantore i versi nei quali compare identica nello stesso *beyt*.

Gli esempi elencati corrispondono a tutte le ricorrenze di questa formula rintracciabili nel materiale analizzato e da essi si può dedurre la sua struttura.

La formula si divide in due parti. La prima è composta da tre elementi: a) çi (aggettivo interrogativo, "che/quale"), b) [sostantivo] indicante una parte della giornata c) *-ye/-e* (verbo *bûn* = essere, terza persona singolare, tempo presente). La seconda parte presenta: d) [sostantivo/avverbio/pronome/–], e) [aggettivo], nuovamente c).

Dal punto di vista metrico la struttura è simmetrica: il verso è diviso in due emistichi di quattro sillabe ciascuno terminanti 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 (*bejîn* = dicono, *bejît bît* = si dice, *heê gote* = dice) non modificano la formula: sono espressioni tipiche usate, in genere, per il primo verso di una sezione cantata.

Negli esempi da 1 a 6 la realizzazione è: a) *çi* = che, b) *spêde* = mattino/, *sobe* = domani, c) *-ye/e* = è, d) *spêde* = mattino/*hêşta* = ancora/*soba* = domani/*şeva* = notte/*dunya* = esso–, e) *zû/zî* = presto, precoce, c).

Negli esempi 7 e 8 la struttura è a), b) *êvar* = sera, c), e) *direngî* = tardo, avanzato, c).

Negli esempi 11, 12 e 13, mentre la prima parte della formula rimane strutturalmente uguale, la seconda viene modificata. Si hanno infatti solamente gli elementi d) e f) [verbo]. Risulta perciò: a) *çi*, b) *spêde*, c) *ye*, d) *tavî* = temporale/*Xanî* = Khan, f) *dibêjit* = disse/*dayê* = ha dato.

Negli esempi da 14 a 18 cambia leggermente anche la struttura della prima parte e la formula intera diventa: a) *çi*, b) *spêde/şeveke* = *notte/rojekî* = *giorno*, d) *Xodî* = Dio, f) *dayê*/*daê* = ha dato.

Come si può notare questa formula è ampiamente usata nelle varie versioni: in F.B. è ripetuta identica per otto volte; in H.S. se ne trovano sedici ricorrenze. Il verso è un ottosillabo con quattro accenti (i.e.: çi *spêdeye hêşta zûye*), uno dei più frequenti, con rima femminile in *-îye*.

Questa formula, la quale, come si diceva, ha in genere funzione di raccordo tra "sce-

ne" diverse quando è utilizzata all'interno di una sequenza cantata, può essere utilizzata come elemento di discontinuità rimica.[64]

L'incidenza di formule di entrambe le tipologie – 1) presenti in più *beyt* anche un'unica volta e 2) presenti più volte in uno stesso *beyt* – all'interno del repertorio di canti analizzato ha permesso di individuare le costruzioni più simili a livello del verso, ma anche al superiore livello dei motivi e dei temi. Il risultato di questa parte di analisi ha corroborato ulteriormente la teoria dell'oicotipo e la comparazione tra le versioni ha permesso di delineare l'oicotipo-Bahdini.

6.4 Le melodie

Infine, l'analisi musicale, alla quale si accennerà brevemente, è stata effettuata con particolare attenzione al rapporto tra testo, prosodia e ritmica.[65]

Le parti cantate del *beyt* sono musicalmente analoghe a una litania per voce sola. Tale caratteristica è data in particolare dalla periodicità degli accenti ritmici unita alla ripetizione di pochi e semplici modelli melodici propri di ciascun cantore, il quale ne fa uso variandoli continuamente in relazione al testo.

Pur mantenendo alcuni aspetti strutturali comuni, i modelli melodici sono diversi per ciascun cantore e verosimilmente trasmessi e appresi assieme al testo. Durante l'esecuzione la pulsazione tende a essere uniforme, tuttavia la agogica può variare in corrispondenza di particolari episodi. Ad esempio, l'andamento è più lento all'inizio delle sezioni cantate, mentre in corrispondenza di argomenti guerreschi il canto si fa concitato. Le melodie sono sillabiche, comprese in un *ambitus* molto ristretto (generalmente non più di una terza) e si muovono per grado congiunto. La loro lunghezza corrisponde a un singolo verso la cui fine è segnalata dalla presenza della rima. Il primo verso di una sezione cantata è spesso introdotto da una lunga nota tenuta su cui viene pronunciata una sillaba nonsense (molto spesso si tratta dell'esclamazione *hê*) e, occasionalmente, da parole introduttive in anacrusi.

Buona parte del verso è declamata su una "corda di recita", in genere una nota nel registro centrale raggiunta dal grave.

Nell'esecuzione del *beyt* il cantore fa uso di questi modelli che corrispondono in lunghezza al verso e vengono ripetuti con micro-variazioni ritmiche dipendenti, come detto, dalla prosodia del testo. Per conferire particolari sfumature espressive il cantore può aumentare o diminuire le suddivisioni in base al numero di sillabe o realizzare variazioni melodiche mediante slanci verso l'acuto e permutazione degli intervalli. Il

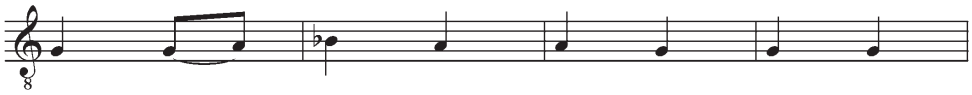
[64] Come già visto in precedenza in questo articolo, Chyet (1991), discutendo dell'organizzazione metrica delle sezioni cantate del *beyt*, si riferisce ad alcuni versi che hanno la caratteristica di segnalare il cambiamento della rima, con il termine *rhyme signalling device* (RSD), ovvero *dispositivo di segnalazione rimica*. Con questa espressione si riferisce al primo di una breve serie di versi in rima, il quale ad ogni ripetizione viene modificato nella parte finale e dunque nella parola-rima. L'anafora e la rima generano, in effetti, la stroficità di simili passaggi, anche se non c'è regolarità nell'utilizzo di simili espedienti.

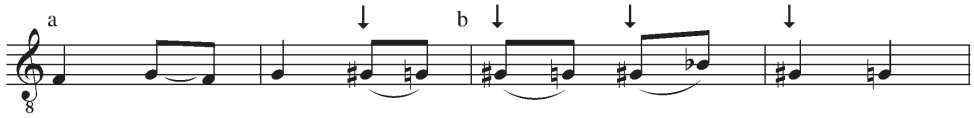
[65] Uno degli aspetti su cui si è concentrata questa analisi è stata la questione della metrica della poesia popolare curda e se, per ciò che attiene il *beyt*, si tratti di una metrica qualitativa o quantitativa. Questo argomento non verrà però affrontato in questa sede.

dengbêj usa ciascun modello per lunghe sequenze di versi, inanellando una catena di micro-variazioni melodiche e conferendo unità al canto.

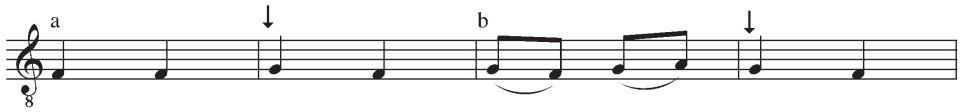
Per ciascun *beyt*, si sono individuati due modelli ritmico-melodici: uno a suddivisione binaria e uno a suddivisione ternaria.

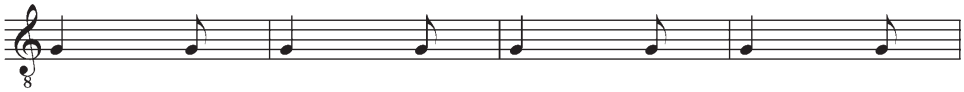
Si propongono di seguito alcuni esempi:

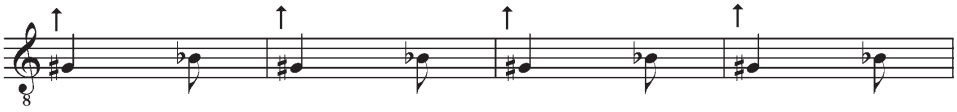
Modello a scansione binaria:
1) Cantore I. A.:

2) Cantore H. S.:[66]

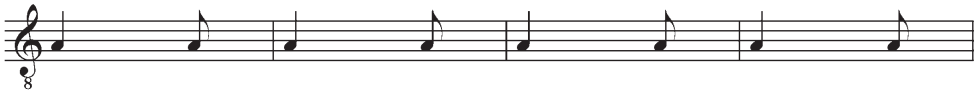


3) Cantore H. A.:



Modello a scansione ternaria:
1) Cantore I. A.:

2) Cantore H. S.:



3) Cantore H. A.:

[66] Le melodie qui riportate sono state trascritte usando le altezze assolute intonate dai cantori. Poiché, data l'estensione ristretta dell'*ambitus* melodico, non è stato possibile ricondurre a una specifica scala o makam di riferimento le varie melodie, le variazioni di altezza inferiori al semitono sono state indicate con l'apposizione di una alterazione ed eventuali segni diacritici (i.e. frecce indicanti una flessione verso l'alto o il basso dell'intonazione). In questo specifico caso l'utilizzo del diesis (♯) accompagnato da una freccia rivolta verso il basso, che indica l'intonazione calante, è dovuto al fatto che, anziché un effettivo cambio di nota, il cantore vira verso l'acuto. Le lettere in stampatello indicano il primo (a) e il secondo (b) emistichio.

Nella ricerca sul campo non è stato possibile registrare e analizzare altri *beyt*, né è stato possibile allontanarsi dalla regione del Bahdinan, pertanto, non avendo a disposizione esempi melodici del *beyt* di Dimdim appartenenti ad altre regioni dialettali, è possibile fare solo delle supposizioni sul fatto che anche lo stile del canto e l'elaborazione melodica contribuiscano alla connotazione dell'oicotipo-Bahdini, per verificare le quali sarebbero necessarie altre ricerche.

In conclusione, sia l'analisi morfologica sia quella formulaica hanno dato sostegno alla teoria dell'oicotipo. Infatti, le morfologie presentano maggiori differenze quanto maggiore è la distanza geografica tra le località nelle quali sono stati registrati i *beyt* e la ricorrenza di formule simili è più elevata nelle versioni limitrofe. Dal punto di vista musicale invece, non avendo sufficienti termini di comparazione (allotipi) per definire per contrasto un oicotipo melodico del *beyt*, ci si è imitati alla descrizione e all'analisi delle versioni bahdini, che hanno mostrato una notevole somiglianza tra modelli melodici e modalità di esecuzione.

7. Discussione

Per quanto riguarda il caso di *M&Z* l'analisi della distribuzione dei motivi identifica quattro macroaree principali, nello specifico un oicotipo occidentale, uno centrale (Tūr ʿAbdîn-Badtman-Mardin), un oicotipo meridionale e un oicotipo settentrionale (Chyet 1991: vol. I, 402). All'interno delle macroaree possono essere identificate inoltre ulteriori sub-aree – per limitarci a un solo esempio: una distribuzione motivica che caratterizza, nell'area centrale, le versioni raccolte in turoyo e quelle raccolte nell'area di Batman (*ibidem*). La localizzazione motivica che ne emerge è realizzata su materiale spesso frammentario e raccolto con metodologie diverse dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento, poche delle quali propriamente scientifiche; ma la robustezza del metodo consente, nonostante la frammentarietà del materiale, l'identificazione di oicotipi che possono fungere da base per un'analisi stratigrafica relativa alla localizzazione e diffusione di un repertorio. Per quanto riguarda il caso di *Dimdim* si è cercato di dimostrare come, attraverso un rilevamento condotto in una ricerca sul campo recente, anche in assenza di materiali di comparazione estesi nello spazio e nel tempo sia possibile l'identificazione di un oicotipo-bahdini. In quest'ultimo caso di studio, in estensione alla teoria originariamente proposta da Chyet, oltre al livello dell'analisi morfologica, abbiamo tentato di dimostrare che anche l'analisi formulaica può concorrere all'identificazione e alla caratterizzazione dell'oicotipo.[67]

Questa acquisizione è importante per orientare le nostre future ricerche sul campo. Certamente siamo solo all'inizio di un'analisi che dovrà necessariamente definire gli oicotipi di più canti accuratamente selezionati tra il vasto repertorio di tradizione orale

[67] Questa proposta di estensione è stata formulata per la prima volta da Ferdeghini 2012.

curda prima di poter pervenire alla formulazione di ipotesi stratigrafiche e diffusionistiche più compiute. I motivi narrativi dell'epica curda si intrecciano inoltre a pattern di diffusione che dal punto di vista dell'intervallo spazio-temporale implicato consentirebbero forse ben più vertiginose incursioni nella "storia delle storie" umane se l'indagine volesse considerare quali motivi siano attestati anche altrove, come, per rimanere ai canti qui esaminati, il già citato sacrificio del figlio da parte di Qeretajdîn o come il motivo che narra delle circostanze che pongono fine all'amore tragico tra i due amanti, che forse dall'area mesopotamica, o cilicia, o greca, è poi filtrato al mondo latino, nel medioevo, al mondo celtico e normanno e a quello anglosassone. Quest'orizzonte analitico richiede ingenti risorse, ma è al contempo molto promettente. Sarà però necessario allargare il quadro di indagine a repertori collocati in aree culturali limitrofe e che presentano, dal punto di vista morfologico, narrativo e performativo, una stretta parentela con il canto dei *dengbêj*, come la tradizione degli *aśuł* armeni, le molteplici tradizioni in area anatolica e dell'Azerbaijan, in area transcaucasica e persiana, lungo un percorso che inevitabilmente dovrà considerare il ruolo che, nella disseminazione di temi e motivi, hanno storicamente giocato le grandi vie di comunicazione tra oriente e occidente.

Riferimenti

Allison, Christine
2001 *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Richmond, Curzon.

Ayyūbiyān, Ubayd Allāh
1962 *Çirikey Mem û Zîn: Kurdî – Farsî*, Tabrîz, Chāpkhānah-I Shafak.

Bakaev, Cerkes Chudoevic
1957 *Kurdsko-Russkij Slovar' = Häbärnama Körmandzi-Rusi: Okolo 14000 Slov; S Prilozeniem Grammaticeskogo Ocerka Kurdskogo Jazyka*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdat. Inostrannych i Nacionalnych Slovarej.

Başgöz, Ilhan
1975 "The Tale Singer and His Audience", in Kenneth S. Goldstein e Dan Ben-Amos (a cura di), *Folklore Performance and Communication*, Parigi-L'Aja, Mouton: 143-204.

Blum, Stephen
1972 "The Concept of the 'Asheq in Northern Khorasan", *Asian Music*, IV/1: 27-47.

Bødker, Laurits
1965 *Folk literature: Germanic*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger.

Borck, Carsten, Eva Savelsberg, e Siamend Hajo
1997 *Ethnizität, Nationalismus, Religion Und Politik in Kurdistan*, vol. I (*Kurdologie*), Münster, Lit.

Brunetti, Valeria
1991 *La ballata di Lord Randal nella tradizione popolare anglosassone e italiana* («Preprint musica», 16), Bologna, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento Musica e Spettacolo.

Capezio, Oriana
2011 "'Una tenda di parole'. Osservazioni sulla terminologia della metrica araba", *Quaderni di Studi Arabi*, V/VI [2010/2011]: 217-233.

Celîl, Ordîxanê
1965 *Kurdskie Narodnye Pesni* [Canzoni del folklore curdo], Mosca, Izdatel'stvo Muzyka.
1967 *Kurdskij gerojcheskij epos "Slatorukij Khan"* [Il poema epico curdo "Il Khan Manodoro"], Mosca, Nauka.

Celîl, Ordîxanê e Cemîla Celîl
1978 *Zargotina Kurda* [Folklore curdo], Mosca, Nauka.
2014a *Zargotina kurda. Êpîk, Dastan*, vol. I, Vienna, Çapker Înstîtûta kurdzanîyê.
2014b *Zargotina kurda. Êpîk, Dastan*, vol. II, Vienna, Çapker Înstîtûta kurdzanîyê.
2016 *Zargotina kurda. Êpîk, Dastan,* vol. III, Vienna, Çapker Înstîtûta kurdzanîyê.

Christensen, Dieter
1965 *Kurdish folk music from Western Iran*, 1 LP, FE 3103, New York, Ethnic Folkways Library.
1975 "On Variability in Kurdish Dance Songs" *Asian Music*, VI/1-2: 1-6.
2007 "Music in Kurdish Identity Formations" (paper presentato alla Conference on Music in the World of Islam, Assilah, 8-13 agosto 2007), <http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/christensenkurds-2007.pdf>, ultimo accesso: maggio 2020.
2009 "What Is Kurdish About the Makam Kürdî?", paper presentato all'International Musicological Symposium "Space of Mugham", Baku.

Chyet, Michael L.
1991 *"And a thornbush sprang up between them": studies on Mem û Zîn, a Kurdish romance*, 2 voll., PhD Diss., Dept. of Near Eastern Studies, Berkeley, University of California.
2003 *Kurdish-English Dictionary. Ferhenga Kurmancî-Inglîzî*, New Haven – Londra, Yale University Press.

Cirese, Alberto M.
1973 *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo.

De la Bretèque, Estelle Amy
2013 *Paroles mélodisées: Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*, Parigi, Classiques Garnier.

De Zorzi, Giovanni
2010 *Musiche di Turchia: tradizioni e transiti tra oriente e occidente. Con un saggio di Kudsi Erguner,* Milano, Ricordi.

Dundes, Alan
1994 "Folkore", in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/folklore_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/>, ultimo accesso: maggio 2020.

During, Jean
2003 *The Spirit of Sounds: The Unique Art of Ostad Elahi (1895-1974)*, Cranbury (NJ), Cornwall Books.
2005 *Musiche D'Iran: la tradizione in questione*, traduzione e cura di Giovanni De Zorzi, Milano, Ricordi.

During, Jean e Elie During
2015 "De l'espace lisse au temps troué: à propos des musiques nomads", in Pascal Criton e Jean-Marc Chouvel (eds.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Parigi, CDMC: 9-23.

Ferdeghini, Giulia
2012 *Kêlae Dimdim: descrizione e analisi di un poema epico della letteratura orale curda a partire dalla documentazione raccolta nel Bahdinan (Regione Autonoma del Kurdistan Iracheno)*, 2 voll., PhD Diss., Dipartimento di Scienze documentarie, linguistico-filologiche e geografiche, Roma, Università "La Sapienza".

Ferdeghini, Giulia, Cristina Ghirardini, e Ilario Meandri
2019 *Analisi morfologica e formulaica di repertori di tradizione orale e classificazione oicotipica: il caso delle epiche curde Mem û Zîn e Kelaê Dimdim, con una nota introduttiva sul metodo comparativo in etnomusicologia*, in Matteo Rivoira e Aline Pons (a cura di), *Salam*.

Greve, Martin, Wendelmoet A. Hamelink, e Ulas Özdemir
2019 *Diversity and Contact among Singer-Poet Traditions in Eastern Anatolia*, Würzburg, Ergon Verlag.

Güvenç, Muna
2011 "Constructing Narratives of Kurdish Nationalism in the Urban Space of Diyarbakir, Turkey", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, XXIII/1: 25-40.

Hamelink, Wendelmoet A.
2014 *The Sung home: narrative, morality, and the Kurdish nation*, PhD Diss., Faculteit der Sociale Wetenschappen, Leiden, Leiden University.

Hassanpour, Amir
1989 "*Bayt*" in *Encyclopædia Iranica*, vol. IV, fasc. 1: 11-12, <http://www.iranicaonline.org/articles/bayt-folk-art>.
1992 *Nationalism and Language in Kurdistan, 1918-1985*, San Francisco, Mellen Research University Press.

Kendal, Nezan
1979 "Kurdish Music and Dance", *The World of Music*, XXI/1: 19-32.

Kurdoev, Kanat Kalashevich [= Qanatê Kurdo]
1978 "Derheqa şovêd Mem û Zîna zargotî û şova Mem û Zîna Ehmedê Xanî", *Govarî Korî Zanyarî Kurd* [Giornale dell'Accademia Curda], VI: 78-110.

Lescot, Roger
1940 *Textes kurdes*, 2 voll., Parigi-Beirut, P. Geuthner-Institut Français de Damas.

Lord, Albert B.
1960 *The Singer of Tales*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Mann, Oskar
1906 *Die Mundart der Mukri-Kurden*, Berlino, G. Reimer.

Merati, Mohammad Ali
2016 *Les Maqâms Anciens et Les Instruments de la Musique Kurde D'iran et D'irak Hore, Siâw-Çamane, Mur et Bayt*, Parigi, l'Harmattan.

Musaèlian, Zhaklina [Jakline] S.
1983 *Zambil'frosh: Kurdskaia poema i ee fol'klornye versii* [Zambil'frosh, il poema curdo e le sue versioni folcloriche], Mosca, Nauka.

Propp, Vladimir Jakolevič
2009 *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton & Compton (1928).

Rudenko, Margarita Borisovna
1986 *Literaturnaia i Fol'klornye Versii Kurdskoi Poemy "IUsufi Zelikha"* [Versioni folkloristiche e letterarie del poema curdo "Yûsuf û Zuleyxa"], Mosca, Nauka.

Savory, Roger M.
1978 (a cura di e trad.) *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīk-e 'alamārā-ye 'Abbāsī by Eskandar Beg Monshi)*, 2 voll., Boulder (CO), Westview Press.

Shamilov, Ereb
1999 *Il castello di Dimdim. Epopea curda*, Repubblica di San Marino, Aiep (edizione originale: *Дымдым : Р'оман / Dimdim : Roman* [Il romanzo di Dimdim], Yerevan, Neşîreta "Hayastan", 1966).

Solecki, Ralph
1955 *Kurdish Folk Songs and Dances*, LP FE 4469, New York, Ethnic Folkways Library, <https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FE4469.pdf>, ultimo accesso: maggio 2020.

Stokes, Martin
1989 *Anthropological Perspectives on Music in Turkey*, PhD Diss., University of Oxford.

Stramaglia, Antonio
2001 "Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, CXXXIV: 81-106.

Tatsumura, Ayako
1980 "Music and Culture of the Kurds", *Senri Ethnological Studies*, V: 75-93.

Thompson, Stith
1955-58 *Motif Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Le-*

gends, 6 voll., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>, ultimo accesso: novembre 2019.

1994 *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore (1946).

Uther, Hans-Jörg

2004 *The Types of International Folktales*, 3 voll., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Vali, Abbas

2003 *Essays on the Origins of Kurdish Nationalism*, Costa Mesa, Calif, Mazda Publishers.

Van Bruinessen, Martin

2000 *Kurdish Ethno-Nationalism Versus Nation-Building States: Collected Articles*, Istanbul, Isis Press («Analecta Isisiana»).

2003 *Ehmedê Xanî's Mem û Zîn and its role in the emergence of Kurdish nationalism* in Vali 2003: 40-57.

Yüksel, Metin

2011 *Dengbêj, Mullah, Intelligentsia: The Survival and Revival of the Kurdish-Kurmanji Language in the Middle East, 1925-1960*, PhD Diss., Chicago, University of Chicago.