

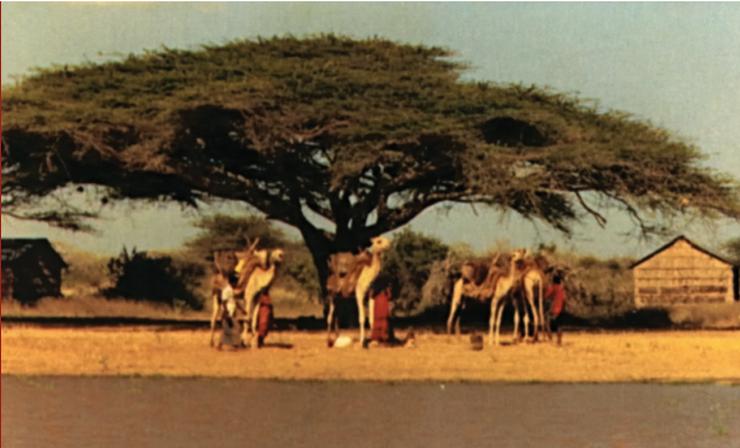
studi somali

17

IL TEATRO POPOLARE SOMALO 1940 - 1990

CRISTINA ALI FARAH

Università degli Studi Roma Tre
Centro Studi Somali



Roma TrE-Press

Università degli Studi Roma Tre
Centro Studi Somali

Studi Somali

17

IL TEATRO POPOLARE SOMALO 1940 - 1990

CRISTINA ALI FARAH



Roma TriE-Press
2018

Comitato Scientifico:

Direttore:

Annarita Puglielli

Membri:

Abdalla Omar Mansur

Cristina Ali Farah

Giorgio Banti

Mara Frascarelli

Luigi Goglia

Marco Svolacchia

Barbara Turchetta

Alessandro Volterra

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Edizioni: Roma TrE-Press

Roma, marzo 2018

ISBN: 978-88-94885-71-2

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'illustrazione in copertina è opera di Chiara Meneghini

Indice

INTRODUZIONE	9
Teatro somalo come arte popolare?	9
Struttura del libro, materiali e strumenti di analisi	12
1. ORIGINI E SVILUPPI	17
1.1. Contesto Storico	17
1.2. Prime esperienze teatrali nella Mogadiscio degli anni Trenta	20
1.3. Il teatro nelle scuole sotto il Protettorato Britannico	22
1.4. La nascita delle nuove forme poetiche cantate, <i>balwo, qaraami, heello</i>	23
1.5. Teatro e lotta per l'indipendenza	28
1.6. Nazionalismo e cultura popolare	30
1.7. Il teatro popolare somalo post-indipendenza	32
1.8. Propaganda e commercializzazione sotto il regime di Barre	35
2. FORME, MOTIVI E VOCI	39
2.1. La natura orale del teatro popolare somalo	39
2.2. Autori, attori e pubblico	41
2.3. Musica e danza	44
2.4. Scenografia e influenza indiana	47
2.5. Commedia e parodia	50
2.6. Attrici, autrici e cantanti nel teatro popolare somalo	54
2.7. Una storia esemplare: Maryan Mursal	56
2.8. Le opere: temi e intrecci	59
3. IL RUOLO DELLE EMOZIONI: <i>KALAHAAAB IYO KALAHAAAD</i>	65
3.1. Teatro e pubblico	65
3.2. Programmi radiofonici teatrali: piacere e divertimento	67
3.3. Tema e trama dell'opera	69
3.4. Aspetti tradizionali	74
3.5. Canzoni d'amore	80

3.6.	Figure femminili	83
3.7.	Comicità e devianza	87
3.8.	Note conclusive	91
4.	STEREOTIPI FEMMINILI	93
4.1.	Verso uno stile popolare: <i>HABLAYAHOW HAD MAAD GUURSAN DOONTAAN!</i>	93
4.2.	Funzione dello stereotipo nei personaggi femminili	103
4.3.	O santa o prostituta	108
4.4.	Incertezza al cuore della storia: un messaggio politico	111
4.5.	Tra cinema, teatro e la cura dei bambini: <i>CILMI IYO CAADO</i>	115
4.6.	Maghe, medici e uomini infedeli	119
5.	LA DONNA E L'ISTRUZIONE: <i>WADHAF IYO SHIMBIRO WAR ISUMA HAYAAN</i>	123
5.1.	Diritti della donna e istruzione femminile	123
5.2.	Sotto gli auspici della Repubblica Democratica Somala	124
5.3.	Il tema economico e la forza delle emozioni	128
5.4.	Attraversare i confini: oltre le mura domestiche	130
5.5.	Una nuova famiglia per un orfano studente	132
5.6.	Il custode buffone	136
5.7.	Dalla boscaglia un concorrente	139
5.8.	L'Occidente e il canto della sirena	142
5.9.	Matrimoni e patti infranti	145
5.10.	Il ritorno del figliol prodigo	147
6.	SAMAWADA EROINA TRAGICA MODERNA	151
6.1.	Scrittura e teatro	151
6.2.	Trama e protagonisti dell'opera Samawada	154
6.3.	Un possibile riferimento storico	159
6.4.	<i>Buraambur</i> e partecipazione femminile nelle lotte anticoloniali	162
6.5.	Il discorso anticoloniale in Samawada	164
6.6.	Parità di genere	168
6.7.	Matrimonio consensuale	171
6.8.	Un'eroina tragica moderna	176

CONCLUSIONI	179
APPENDICE	187
Nota di Traduzione	187
<i>Kalahaab Iyo Kalahaad</i> : Trascrizione	191
<i>Kalahaab Iyo Kalahaad</i> : Traduzione	231
Ringraziamenti	275
BIBLIOGRAFIA	277
A. FONTI PRIMARIE	277
a. Opere teatrali (testi)	277
b. Fonti Audio/Visive	278
b.1. Opere teatrali	278
b.2. Interviste e programmi radiofonici e televisivi somali	279
B. TESTI CRITICI – STUDI SOMALI	281
C. BIBLIOGRAFIA GENERALE	286

PRESENTAZIONE

In questo volume di Studi Somali viene presentata una monografia risultato del lavoro di ricerca svolto da Cristina Ali Farah, per il suo Dottorato di Ricerca, sul teatro popolare somalo. Un tema questo meno studiato della poesia, ma di grande interesse. Oltre a una panoramica storica degli avvenimenti che portarono alla nascita del teatro popolare somalo, nel lavoro è presentata un'analisi descrittiva dei temi, della forma, dei rapporti tra autori e attori da una parte e di quelli tra loro e il pubblico. Vengono analizzate cinque opere teatrali, e in appendice viene fornita la trascrizione di una di queste – *Kalahaab iyo Kalahaad* - da una audio registrazione di una rappresentazione fatta a Mogadiscio nel 1966 e la sua traduzione in italiano.

Questo volume dunque costituisce un contributo rilevante per una conoscenza più approfondita di questo aspetto della cultura somala, e fornisce interessanti spunti metodologici attraverso l'utilizzazione di fonti diversificate: non solo testi scritti e audiovisivi, ma anche interviste e programmi radiofonici e televisivi somali.

Annarita Puglielli

Roma 1-12-2017

Introduzione

Teatro somalo come arte popolare?

All'indomani dell'indipendenza, il teatro popolare somalo si affermò come una delle forme più importanti di intrattenimento nel paese, rappresentando un esempio ben riuscito di sincretismo culturale. Dizione e immaginario poetico erano infatti attinti dalla tradizione orale, mentre l'azione scenica e l'intreccio narrativo erano ispirati a modelli stranieri (Andrzejewski 1974:15).

In quanto fortemente legati alla risposta del pubblico che ambivano a educare e sensibilizzare, gli *abwaan* [autori] assunsero nella nuova società urbana somala il ruolo prima rivestito dai poeti classici. A differenza di loro, tuttavia, non si trovarono a operare in un ambiente tradizionale, ma dovettero occuparsi di problemi legati alla società urbana in un contesto di rapido mutamento sociale.

Le città erano il motore dello sviluppo dell'Africa coloniale, gli agenti principali di cambiamento sociale a livello nazionale e anche il punto focale in cui due economie si incontravano e il governo aveva sede. Il teatro somalo può essere definito «popular art» (Barber 1987:21) in quanto espressione artistica di una classe emergente, ovvero la fluida ed eterogenea massa urbana. Era una forma d'arte sincretica poiché, prendendo i passi dalla tradizione, assimilò creativamente idee occidentali, dando vita a un nuovo fenomeno artistico. Questo non risultò dalla mera giustapposizione di elementi estratti da due differenti sistemi culturali, ma fu espressione di un processo di negoziazione e rielaborazione autentica. Operando in un milieu urbano e mantenendo forti rapporti e radici nelle zone rurali, gli *abwaan* agirono da mediatori culturali tra la boscaglia e la città [*miyi iyo magaalo*]. L'uso della tradizione era infatti una manifestazione «of creative efforts of cultural brokers, often people occupying a liminal status between more easily-recognised social categories who have been crucial in the configuration of popular culture» (Kaarsholm/James 2000:12).

Come altre forme d'arte popolare anche il teatro somalo è caratterizzato da una mobilità senza precedenti: gli spettacoli potevano essere rappresentati in luoghi diversi, trasmessi via radio, televisione, circolare grazie ad audio o videoregistrazioni e giornali, trascendendo quindi confini geografici e persino nazionali. Un altro suo elemento caratteristico era l'accessibilità: si può dire che gli spettacoli teatrali attraessero più un pubblico che una comunità (Barber 1997:348-349).

«Popular culture» nell'accezione adottata da Kapteijns è intesa infatti come «a “culture that is widely disseminated, and widely viewed or heard and read” (Davis 1992:1411) and that constitutes, in Nadine Dolby's terms, “an important locus of public debate and of individual and community agency” with “important implications for the public space and social fabric of a society” (Dolby 2006:34)». Non esiste infatti discorso pubblico o rappresentazione che non tenti di definire preliminarmente il contesto empirico della propria circolazione, ovvero «Public discourse says not only “Let a public exist” but “Let it have this character, speak this way, see the world in this way.”» (Warner 2002:114). L'effettiva esistenza di quel pubblico è in seguito confermata o smentita dal maggiore o minore successo sortito dai ripetuti tentativi di citare, diffondere e mettere in atto la comprensione del mondo che un determinato discorso articola. Il pubblico si può quindi definire come «poetic world making» (*ibid.*), nel senso che si riferisce a quel mondo che un autore evoca e rivendica (e quindi crea) attraverso il suo testo.

Gli artisti popolari di solito non appartengono chiaramente e visibilmente alle strutture istituzionali all'interno delle quali gli artisti tradizionali ed elitari operano. In pratica, per diverse ragioni, producono opere “non ufficiali” e questa è anche una delle ragioni della loro incredibile vitalità. Ciò che viene da chiedersi nel contesto del teatro somalo è se gli *abwaan* e i *fanaaniin* [artisti], in generale, possano essere definiti come artisti popolari. Infatti, se inizialmente i nuovi generi letterari, come il teatro e la *hees casri* [canzone moderna], rispondevano alle esigenze del nuovo pubblico urbano e moderno, ciò avveniva anche grazie al carattere informale delle rappresentazioni.

Il prestigio dell'*abwaan* nel nuovo stato moderno somalo è già stato posto in rilievo da Maxamed Daahir Afrax (2011:224-228) e da Lidwien Kapteijns che, nella sua analisi delle canzoni d'amore somale, ne definisce più volte gli autori come appartenenti a una «intellectual nationalistic elite» (1999).

In un lavoro successivo tuttavia Kapteijns cerca di ridimensionare la propria valutazione iniziale, suggerendo che sarebbe necessario fare una ricerca più approfondita su questi artisti, il cui livello di educazione formale aveva forse sopravvalutato, sottostimando allo stesso tempo l'impatto di istituzioni statali (come Radio Hargeysa e Radio Mogadiscio) nella

promozione e commissione di prodotti artistici (Kapteijns 2007: 104-106). L'inaugurazione a Mogadiscio del Teatro Nazionale nel 1967, sebbene non fosse l'unico spazio in cui gli spettacoli venivano messi in scena, deve aver sicuramente influito nella produzione teatrale nel suo complesso.

Negli anni successivi al 1973 si assistette a una generale decadenza del teatro somalo. Maxamed D. Afrax addita, come cause principali del progressivo impoverimento tematico e stilistico delle opere, la crescente censura e l'eccessiva commercializzazione (1987:71-109). Tuttavia, non si può ragionevolmente sostenere che quegli *abwaan* che non scelsero la via dell'esilio o della prigione, di fronte alla crescente oppressione di un regime autocratico e totalitario, abbiano rinunciato al ruolo di educatori e di sensibilizzatori del pubblico a loro tanto caro.

L'espressione *popular arts* è costituita da due termini di diversa natura: il sociologico *popular* e l'estetico *art*. Il punto in cui queste due definizioni convergono è quello della produzione artistica. La cultura popolare dunque piuttosto che essere reificata, deve essere vista come l'arena in cui determinati conflitti sociali sono attualizzati ed esperiti. Il concetto di "popolare" ereditato dal contesto europeo non è solo ambiguo, ma anche problematico quando applicato alla realtà africana, poiché implica una relazione con il popolo. Esso può essere usato in due sensi riferito all'arte: nel primo indica tutto ciò che emana dal popolo, nel secondo viene definita popolare quell'arte che serve gli interessi del popolo, poiché «it conscientizes people thus preparing them to take radical and progressive action» (Barber 1987:7). In questo senso si oppone dunque all'arte del popolo che a una prima analisi potrebbe risultare conservatrice, vacua e evasiva, e quindi agire contro gli interessi della gente, assorbendo e confermando quei valori dominanti che mantengono lo status quo, fungendo in tal modo da strumento dell'egemonia della classe al potere.

Queste forme d'arte, in quanto considerate veicolo di falsa coscienza, vengono sovente disprezzate dagli studiosi. Tuttavia, per quanto conservatrici e misogine possano a volte apparire, devono essere prese sul serio, poiché l'arte popolare rappresenta di fatto quello che la gente pensa, crede e sogna. Inoltre, negli spettacoli possono essere espressi dubbi e ansie non evidenti a prima vista e interpretazioni alternative consentono di mettere in luce ciò che nel testo appare solo attraverso «loopholes, fissures, and silences» (*ibid.*).

Interpretare che cosa le opere del teatro popolare somalo comunicano non è affatto semplice. Esse richiedono un'attenta e scrupolosa analisi come qualsiasi altro testo complesso. Secondo Barber: «Texts generate "surplus": meanings that go beyond, and may subvert, the purported intentions of the work» (1987:3).

Perciò "i testi", non essendo completamente sotto il controllo dell'artista, hanno la capacità di captare correnti di pensiero sotterranee di cui

la società stessa potrebbe non essere consapevole. Le forme d'arte non riflettono meramente una coscienza già costituita, ma sono uno strumento importante attraverso cui essa è articolata e comunicata. In tempi di rapido cambiamento sociale sembra che le forme artistiche popolari con la loro eccezionale mobilità possano giocare un ruolo fondamentale nella formulazione di prospettive e immaginari.

In questo senso, il teatro somalo, come nuova espressione artistica emersa in un periodo di profondi mutamenti sociali, storici e culturali, può essere considerato un'arte popolare, in quanto spazio intermedio e sincretico dove una nuova coscienza politica ed estetica andava formandosi.

Struttura del libro, materiali e strumenti di analisi

Le fonti primarie della presente ricerca sono costituite da opere teatrali somale principalmente in forma audiovisiva, ma talvolta anche scritta, da interviste condotte personalmente, nonché da programmi radiofonici e televisivi trasmessi nel crescente numero di canali in lingua somala di cui i più ufficiali e noti sono BBC e VOA.

Il libro è composto da sei capitoli e da un'appendice che contiene trascrizione e traduzione integrale dell'opera *Kalahaad iyo Kalahaab* di Cali Sugulle (1966), introdotte da una nota di traduzione.

Il primo capitolo offre una panoramica storica degli avvenimenti che portarono alla nascita del teatro popolare somalo, nello stesso periodo in cui videro la luce le nuove forme poetiche cantate a metà degli anni Quaranta. Dopo aver descritto le prime esperienze nella Mogadiscio degli anni Trenta e nelle scuole sotto il Protettorato Britannico, verrà esplorato l'intimo rapporto intercorso tra nazionalismo e cultura popolare, mostrando come il teatro e la canzone moderna somali, nati in seno a una nuova classe media che si muoveva e mediava tra la boscaglia e la città, acquisirono il prestigio di genere quando si fecero veicolo di espressione e divulgazione dei sentimenti anti-coloniali e nazionalisti. Si arriverà poi agli anni che seguirono l'Indipendenza, quando il teatro smise di essere amatoriale e divenne professionale, dando inizio a quello che Maxamed D. Afrax chiama *Beri samaadka marsraxa soomaalida* [L'età dell'oro del teatro somalo]. Infine si giungerà agli anni del declino, corrispondenti all'inasprirsi del regime autocratico e dittatoriale di Barre, epoca in cui si assistette a una crescente commercializzazione e a un uso di questa forma artistica a fini propagandistici.

Il secondo capitolo fornisce una prima analisi descrittiva di quelli che furono la forma, le caratteristiche, i temi, le influenze e il rapporto tra gli autori e gli attori protagonisti del teatro popolare somalo e il loro pubblico.

Una particolare attenzione verrà posta prima di tutto all'importanza della comicità suffragata anche dall'eccezionale pubblicazione di un'opera dal titolo *Qosolka Masraxa ee Hobollada Waaberi* (Hobollada, 1987). Il teatro somalo alle sue origini contava tra le sue denominazioni anche il termine *maadeys* che significa divertimento, derivante da *maad*, comicità. In secondo luogo un importante spazio verrà dedicato alle attrici, autrici e cantanti, la cui reputazione fu ambivalente oggetto di riprovazione morale, ma anche di venerazione popolare. A questo fine si presenterà la vita di una nota cantante e attrice somala come storia esemplare, cercando di mettere in luce e di astrarre quegli ideali e quei valori che la guidano tuttora nel suo instancabile attivismo nella diaspora, rivolto principalmente ai giovani somali.

L'opera *Kalahaab iyo Kalahaad* di Cali Sugulle (1966), di cui si fornisce la trascrizione secondo l'ortografia ufficiale e traduzione in appendice, sarà oggetto del terzo capitolo.

Uno degli aspetti rilevanti del teatro somalo è il profondo coinvolgimento emotivo che suscitava nel pubblico. Secondo Andrzejewski (2011:85), la ragione per la quale un'innovazione relativamente recente nella cultura somala come il teatro abbia attratto in modo così potente le masse, risiede nell'impiego estensivo che faceva della cultura tradizionale e del folclore del paese.

L'analisi dell'opera verterà infatti principalmente sul binomio tradizione-modernità, ricorrendo anche alla definizione del teatro popolare somalo come «transitional art form» (Maxamed 2013), nel senso di passaggio tra una modalità espressiva tradizionale a una moderna, tra oralità e scrittura e di una conformità alla tradizione mediata dalle influenze e urgenze della vita moderna.

Nel quarto capitolo si prenderanno in esame gli stereotipi femminili di due opere. La prima, *Hablayahow had maad guursan doontaan?* di Maxamuud Tukaale (1975) godette di estrema popolarità tanto che, dopo essere stata inizialmente proibita da Siad Barre per via della canzone *Saddex cadow* (una critica non troppo velata a un regime crescentemente repressivo e corrotto), fu poi rimessa in scena con attori diversi negli anni Ottanta. La larga diffusione e il successo sono confermati dal fatto che è la prima opera di cui si ha una registrazione audiovisiva integrale. La crisi del matrimonio ne è il tema principale, l'autore ne individua la causa nella corruzione dei costumi moderni e accusa le donne accecate dal materialismo e dal desiderio di indipendenza. Tuttavia, sebbene molti ruoli femminili appaiano negativi, non bisogna fare l'errore di leggerli letteralmente. Il pubblico vede la femminilità come manifestazione ambivalente di un'era di transizione in cui si esprime un'ansia sociale, ma anche il desiderio di un cambiamento radicale. Piuttosto che presentare stereotipi positivi e

negativi, il teatro popolare somalo compieva il ben più difficile lavoro di drammatizzare la crisi del patriarcato nello stato africano postcoloniale. La seconda opera analizzata sarà *Cilmi iyo Caado* di Yuusuf Aadan Allaale, realizzata dalla compagnia Waaberi per conto dell'Unicef e proiettata per la prima volta al cinema Equatore il 25 luglio 1986. Il filmato è un buon esempio dei prodotti audiovisivi che si andavano confezionando in quegli anni poiché, pur essendo girata come un film vero e proprio, vi si fa ampio ricorso alla poesia, al canto e alla comicità alla stessa stregua del teatro somalo e, non di rado, nonostante il contenuto apparentemente conservatore del racconto, è possibile leggere tra le righe messaggi controversi e ambivalenti.

Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan di Cismaan Askari è l'oggetto d'analisi del quinto capitolo. L'opera fu messa in scena qualche anno dopo il momento in cui, nel 1975, il regime di Barre introdusse la nuova legge di famiglia che equiparò i diritti femminili a quelli maschili nel campo del divorzio, dell'eredità, della custodia e altri diritti della persona. Tra il 1960 e il 1990 molte donne, soprattutto quelle che nonostante il deteriorarsi delle condizioni economiche e politiche riuscirono ad avere un'educazione e ad aspirare allo status della classe media, condussero vite confortevoli e moderne. Sebbene dunque l'istruzione femminile fosse parte integrante del programma liberale di modernizzazione del nazionalismo somalo, il sistema patriarcale nazionalista dovette affrontare il dilemma di ricollocare la donna istruita all'interno di certi confini etici.

Il nuovo stato moderno nazionalista aveva l'ambizione di sviluppare la nazione attraverso un graduale rafforzamento, sul fronte della cultura, di una classe media istruita in senso razionale-scientifico, affiliata alle istituzioni moderne, rimanendo però fedele a un'autenticità culturale nazionale. Mentre quest'ultimo era un valore da custodire gelosamente nell'ideologia della famiglia e dello spirito femminile in essa, il progetto di sviluppo e modernità doveva essere portato avanti nella sfera pubblica, in generale concepita come controllata dallo spirito maschile.

Poiché l'istruzione era il prerequisito per accedere alla sfera pubblica, la donna istruita venne a ricoprire uno spazio ambiguo nel duplice ruolo maschile e femminile, sia come parte attiva nel mondo esterno che come depositaria di una particolare concezione di autenticità culturale.

La narrativa di *Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan* riguarda proprio questo dilemma. Da una parte la trasgressiva energia dell'eroina sovverte la costruzione ideale dell'élite nazionalista della donna come custode di un'autenticità culturale, dall'altro il suo senso del sacrificio, la resistenza contro "i mali" dell'Occidente, la ricolloca e circuisce all'interno dei confini del patriarcato.

Nel sesto capitolo infine si prenderà in esame *Samawada* di Axmed

Cartan Xaange (1968). L'opera godette di una popolarità limitata e, secondo Maxamed Daahir Afrax, non fu mai messa in scena (2013:34), tuttavia presenta caratteristiche originali che ne giustificano l'analisi in questo contesto. Innanzitutto si tratta dell'unica opera teatrale scritta e creata senza la partecipazione degli attori o di altri individui appartenenti a una compagnia teatrale. In secondo luogo, il suo autore ricevette un'istruzione formale superiore a quella della maggior parte degli suoi colleghi. Un terzo elemento importante è che il testo sia interamente scritto in prosa, non vi sono perciò presenti quegli inserti poetici e neppure le canzoni, che erano una caratteristica costante del teatro popolare somalo e spesso determinavano la riuscita degli spettacoli stessi. Infine si tratta di una tragedia, genere completamente nuovo nel teatro somalo.

Il fatto che il testo sia interamente narrativo non significa che l'autore non faccia ricorrentemente uso di tecniche tradizionali come l'allitterazione e che le vicende narrate non scaturiscano da un medesimo milieu culturale. Le vivide metafore relative all'ambiente naturale, l'uso ricorrente di proverbi, i riferimenti a figure note del folklore, fanno sì che questo testo presenti numerosi punti di contatto con il teatro popolare somalo. È interessante notare infatti come anche in quest'opera sia centrale il tema dell'emancipazione femminile e il ruolo della donna nella nuova società moderna somala. Questioni nodali come il matrimonio consensuale, la partecipazione attiva della donna nell'arena politica, l'importanza di un'istruzione che liberi dalla soggezione al potere coloniale, vengono sempre dibattute sotto forma dialogica. Un elemento insolito è piuttosto che si tratti di un dramma storico ambientato nella città di Mogadiscio durante le lotte per l'indipendenza. Samawada è una giovane studentessa. Il suo coinvolgimento nelle attività politiche del SYC (Club dei Giovani Somali) non viene visto di buon occhio dal padre che decide di darla in sposa al figlio di un amico. A causa del suo patriottismo entra anche in disputa con il proprio insegnante italiano che sostiene la superiorità della propria cultura. Alla fine rimane uccisa durante degli scontri, similmente a Xaawa Taako, eroina nazionale somala morta in simili circostanze l'11 gennaio 1948.

Così come Axmed Cartan Xaange, sospeso tra modernità e costruzione di un'autentica identità nazionale, Samawada è divisa tra la sua lealtà alla causa dell'indipendenza e alla sua crescita come soggetto moderno, responsabile delle proprie scelte in senso individuale e collettivo.

Capitolo 1

ORIGINI E SVILUPPI

1.1. *Contesto Storico*

Negli anni tra le due guerre mondiali, la Somalia fu teatro di lente ma profonde trasformazioni sociali¹. Innanzitutto, all'invasione italiana dell'Etiopia nel 1936, conseguì l'occupazione effettiva del territorio somalo che condusse a un contatto sempre più esteso e diretto con usi, costumi e istituzioni dei colonizzatori. Furono avviate nuove attività commerciali e agricole, soprattutto nella regione dei due fiumi, e i centri urbani si svilupparono considerevolmente, finendo per esercitare un forte potere di attrazione sulla popolazione. Inoltre, l'aumento di merci trasportate per l'Italia attraverso il Protettorato Britannico ebbe un'importante influenza sulla crescita delle attività economiche. La circolazione degli autocarri permise a nuove tendenze e idee di raggiungere persino le zone più remote del paese (Andrzejewski 1985:359). Infine, l'esercito che l'Italia andava formando per la guerra etiopica rappresentò un ulteriore richiamo: arruolarsi significava per alcuni fare un passo avanti nella scala sociale, beneficiando di privilegi come vitto, alloggio, vestiario e piccolo salario, impensabili in un'economia di sussistenza qual era quella pastorale.

L'insieme di questi fattori portò a un certo grado di mobilità sociale e alla formazione di una nuova "classe media", i cui componenti – grazie alle nuove attività economiche, all'urbanizzazione e all'esercito – non dipendevano più, almeno per la loro sopravvivenza, dal tradizionale sistema nomadico pastorale.

Per la prima volta, persone provenienti da regioni diverse si videro impegnate fianco a fianco e divennero consapevoli di valori come l'indipendenza

¹ Sulla storia somala moderna si vedano Lewis 2002, *A Modern History of Somalia, Nation and State in the Horn of Africa*; Calchi Novati 1994, *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica*; Hess 1966, *Italian colonialism in Somalia*; Laitin/ Samatar 1987, *Somalia*; Morone 2011, *Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*.

e l'autonomia che potevano essere raggiunte solo attraverso la costituzione di uno stato-nazionale somalo.

Il processo fu indubbiamente accelerato dai caratteri del colonialismo italiano che in quel momento mostrava tutti gli aspetti più oppressivi e razzisti tipici del governo fascista. Fu proprio in questo milieu che cominciarono a generarsi quelle idee di indipendenza e unità nazionale che ebbero poi un peso determinante nella storia somala all'indomani della seconda guerra mondiale. Il nascente teatro popolare rappresentò un'importante arena, dove si dibattevano questioni politiche fondamentali e che ben rispondeva alle esigenze della crescente popolazione urbana.

Nell'agosto 1940, quando l'Italia invade la Somalia britannica, il Paese fu per la prima volta unito. Dopo che nel marzo 1941 l'esercito britannico pose fine alle ambizioni imperialiste italiane in Africa orientale, la nuova amministrazione militare spazzò via molti dei vecchi sistemi adottati precedentemente.

Prima del 1941, il Regno Unito aveva fatto ben poco per sviluppare il Somaliland e i Somali non avevano pressoché alcun contatto con i loro governatori coloniali. Le ragioni erano molteplici e di diversa natura.

Prima di tutto, l'interesse del Regno Unito per il Somaliland era meramente dettato dalla sua posizione strategica che gli consentiva sia di difendere i propri interessi in Africa Orientale e in India, sia di rifornire l'importante stazione britannica di Aden grazie al bestiame somalo. Inoltre gli Inglesi non erano intenzionati a investire ulteriormente nel Somaliland, dopo la dispendiosa e ventennale guerra contro i Dervisci.

In secondo luogo, la popolazione somala non sembrava desiderosa di accettare l'interferenza britannica nel modo di vita tradizionale e, nel periodo che seguì la guerra contro i Dervisci, si mostrò estremamente sospettosa nei confronti di qualsiasi iniziativa intrapresa dai colonizzatori. Entrambe le volte in cui l'amministrazione tentò di stabilire programmi educativi fu contestata con violente rivolte.

Quando ripresero il controllo di tutto il paese, nell'agosto del 1941, i Britannici abbandonarono «the old care and maintenance policy» (Lewis 1965:132) del passato in nome di politiche più progressiste. Negli anni successivi, fino alla proclamazione dell'indipendenza, l'amministrazione coloniale britannica adottò politiche che assomigliarono più a quelle di cooperazione e sviluppo contemporanee.

Nel 1943 fu stabilita Radio Kudu seguita dopo solo un anno da un'altra stazione, Radio Hargeysa. Punti di ricezione equipaggiati con altoparlanti vennero inaugurati in diverse parti del Paese e funsero da importanti centri di aggregazione (Johnson 1996:51).

Le radio erano per l'amministrazione strumento di propaganda, ma ebbero un ruolo importantissimo nello sviluppo delle forme poetiche

cantate che, come vedremo, andrà di pari passo con quello del teatro. Con l'invenzione del transistor inoltre la presenza delle radio si diffuse ulteriormente in case private, ma soprattutto nelle sale da tè gestite da somali.

Un altro importante sforzo operato fu il tentativo di creare un efficiente sistema educativo. A partire dal 1945 vennero aperte diverse scuole elementari, medie e specialistiche.

Come si è visto, alla seconda guerra mondiale conseguì un'importante e crescente attività politica.

All'Etiopia, nonostante fosse ufficialmente riconosciuta la propria legittima indipendenza dalla Società delle Nazioni in qualità di stato sovrano aggredito e conquistato nel 1935, non vennero restituite alcune "Reserved Areas" con la motivazione della loro importanza strategica nel proseguimento della guerra. Esse rappresentavano infatti quelle regioni oggetto della controversia sulla spartizione della Somalia, ovvero l'Ogaadeen e l'Hawd.

La Gran Bretagna in un primo momento sostenne, almeno fino al 1946, l'idea di una "Greater Somalia" comprendente la Somalia Italiana, il Somaliland e le due Reserved Areas, sottoposta a un'amministrazione fiduciaria inglese.

L'unità del Paese venne dunque ristabilita e poi mantenuta per quasi un decennio, creando forti aspettative nei nazionalisti, che sognavano l'unificazione di tutti i Somali, la loro futura indipendenza, l'abolizione delle divisioni tribali e l'adozione del somalo come lingua ufficiale della nazione.

Nel 1943 fu fondata il SYC (Somali Youth Club) che nel 1947 si costituì in un vero e proprio partito politico, la Somali Youth League (SYL).

Il progetto della Greater Somalia² purtroppo naufragò e gradualmente nella regione si ristabilirono i confini politici precedenti alla guerra. Nel 1948 la regione dell'Ogaadeen fu restituita all'Etiopia e nel novembre del 1949 l'ONU accordò all'Italia l'amministrazione fiduciaria dell'ex territorio della Somalia Italiana per un periodo di dieci anni, volto esclusivamente a preparare il Paese all'indipendenza. Infine, nel 1954, la Gran Bretagna restituì all'Etiopia gli ultimi lembi del territorio somalo ancora sotto il suo controllo, tra cui le vitali aree di pascolo dell'Hawd e delle Reserved Areas.

In questo periodo, la vita nomadica somala era molto simile a com'era stata nel periodo coloniale, ma per la nuova classe media, che aveva come propria residenza i fiorenti centri urbani, le cose erano diverse. Il loro stile di vita, così come i loro valori sociali e politici, era cambiato grazie allo sviluppo del commercio e dell'industria, la burocratizzazione del sistema amministrativo e la diffusione di un'economia monetaria. Questi mutamenti furono da importanti catalizzatori per l'attività politica e artistica (Touval 1963:82).

² In *The Somali Dispute*, Drysdale (1964) offre un'accurata descrizione della disputa sui confini tra Etiopia, Kenya e Somalia e delle contrastanti emozioni che questa suscitava.

Il movimento nazionalista, che lottò per l'indipendenza negli anni che seguirono la seconda guerra mondiale, ebbe il difficile compito di dare forma a una nuova coscienza nazionale e conquistare al neonato stato nazionale somalo il proprio posto tra le nazioni del mondo. Sebbene alcuni partiti somali obiettassero alla fondazione di uno stato unitario e centralizzato, il primo luglio 1960, la Somalia britannica e quella italiana furono unite per formare la Repubblica Somala. La nascita del nuovo Stato fu accolta da festeggiamenti in tutto il paese.

1.2. Prime esperienze teatrali nella Mogadiscio degli anni Trenta

Alla vigilia della seconda guerra mondiale, i cambiamenti avvenuti nella società somala furono dunque influenzati da due fattori determinanti: prima di tutto lo sviluppo del commercio e delle comunicazioni favorì un maggiore collegamento tra boscaglia e città e, in secondo luogo, la centralizzazione del governo da parte dell'amministrazione coloniale fece convergere gran parte della popolazione verso le città.

In questo contesto cambiò il gusto delle persone e nacquero nuovi bisogni estetici non soddisfatti dai generi tradizionali, poiché legati ai ritmi della vita moderna.

Secondo Maxamed Daahir Afrax (1987:20), il teatro somalo ebbe origine a Mogadiscio, all'inizio degli anni Trenta, nei quartieri di Xamarweyne e Shingaani. Le prime rappresentazioni venivano eseguite all'interno di case private ed erano ispirate ai racconti arabi delle *Mille e una notte*. Attori e pubblico non erano distinti, si trattava perlopiù di giovani dello stesso quartiere uniti dalla passione per la recitazione. Questi primi fenomeni furono naturalmente osteggiati dai tradizionalisti e dai religiosi. Lo stimolo a queste rappresentazioni scaturì probabilmente da diversi fattori esterni.

All'epoca i quartieri residenziali italiani di Mogadiscio³ pullulavano di bar, ristoranti, circoli, (c'erano persino un cinematografo e un teatro⁴) e sembra che sia stata proprio l'abitudine tutta italiana di trascorrere serate nei luoghi di svago a far nascere tra i giovani somali il desiderio di creare

³ Sugli interventi edilizi compiuti dagli Italiani sull'antico tessuto urbano di Mogadiscio tra gli anni Venti e Trenta si veda Arlecchi (1984: 643-644). Il piano regolatore fatto redigere dal governatore Corvi nel 1929 aveva come obiettivo quello di creare una città europea completamente separata da quella indigena.

⁴ In *Vecchio Benadir* (Vecchi 1930: 61-67) l'autore descrive la città di Mogadiscio così come gli appare nell'anno della sua visita, il 1930, che è proprio l'epoca di cui si tratta. Egli menziona un cinematografo e un teatro, nel quale con suo grande stupore veniva rappresentata la celebre commedia in tre atti del Giacosa: *Chi lascia la via vecchia per la nuova, sa quel che lascia, e non sa quel che trova*.

i propri mezzi di intrattenimento. Solo alle pochissime persone che lavoravano con gli italiani era infatti concesso accedere a quegli spazi.

Inoltre, essendo il prezzo del biglietto del cinema molto alto, spesso era una sola persona ad assistere alla proiezione che successivamente ‘rappresentava’ con ricchezza di dettagli a beneficio di tutti. In particolare, i film muti degli anni Venti e Trenta riscuotevano molto successo tra i Somali.

Nei suoi *Ricordi somali*, Augusta Perricone Violà descrive vividamente l’entusiasmo manifestato al cinematografo dal pubblico somalo, i cui beniamini erano Charlot e Fatty (1935:215), stelle del cinema muto degli anni Venti e Trenta. In genere erano le opere comiche le preferite, a intreccio semplice, piene di movimento e di battute umoristiche e soprattutto dove il bene trionfava sul male⁵.

Allo stesso modo, sembra che la diffusione dei film indiani abbia avuto una forte influenza negli spettacoli e nelle canzoni del Benaadir, così come la ebbero le opere messe in scena da gruppi amatoriali italiani che, sebbene riservate a loro stessi, avevano forte impatto soprattutto sui circoli giovanili.

È del 1932 uno spettacolo ad opera di una compagnia teatrale italiana di Asmara organizzato in onore della visita a Mogadiscio di Vittorio Emanuele III.

In quel contesto, furono numerosi coloro che aiutarono gli attori italiani fornendo loro canzoni e lavorando come servitori e guardiani.

Secondo Mohammed/Abdulahi (2011:40), la cui ricostruzione è dettagliatamente basata sui quotidiani dell’epoca, il regista dello spettacolo, un tal Piselli⁶, poi direttore del Cinema Xamar, insegnò a un gruppo di giovani somali canzoni e danze italiane per dare il benvenuto al re. Tra questi notò per il suo talento Cabdi Malexaan e gli chiese di diventare suo assistente. Da questa esperienza egli avrebbe poi tratto ispirazione per la realizzazione dei propri spettacoli.

Cabdi Malexaan è il precursore del teatro popolare somalo: nel Benaadir il teatro è presumibilmente nato prima che altrove in Somalia, sebbene presentasse caratteristiche diverse che si affronteranno più avanti.

⁵ Come si vedrà più avanti la comicità sarà un elemento determinante del teatro somalo, sebbene poco trattato, forse perché ritenuto volgare, irrilevante e poco edificante. Il racconto della Perricone Violà è fortemente connotato secondo l’ideologia razzista e paternalista dell’epoca, tuttavia mette in rilievo un altro elemento che potrebbe essere stato determinante per l’attrazione che il cinema esercitava nei confronti del pubblico somalo. La preoccupazione dell’autrice era infatti che la rappresentazione dei vizi e le debolezze degli Europei potesse diminuirne il prestigio agli occhi dei colonizzati, si chiede dunque se non fosse più opportuno creare “un tipo speciale di illusione benefica” (1935:219) che destasse solo ammirazione e non disprezzo.

⁶ Il nome di persona non viene riportato.

Gli artisti del Benaadir (principalmente artigiani, muratori, fabbri, facchini, meccanici e sarti) erano legati alla città e non alla tradizione nomade.

1.3. *Il teatro nelle scuole sotto il Protettorato Britannico*

Tuttavia, all'epoca, il nascente teatro somalo aveva scarse possibilità come forma di intrattenimento, poiché l'amministrazione coloniale guardava con sospetto manifestazioni e assemblee non legate a occasioni tradizionali o religiose.

Le condizioni si fecero più favorevoli nel 1941, quando il territorio somalo fu posto sotto l'amministrazione militare britannica fino al 1950, anno in cui la Somalia prima italiana venne restituita all'Italia e posta sotto l'amministrazione fiduciaria (AFIS).

Nel protettorato britannico l'esercito stabilì corsi di formazione per gli insegnanti, aprì scuole destinate alla popolazione somala e riuscì a impartire un'istruzione laica⁷, fino a quel momento osteggiata dai conservatori di religione musulmana.

Gli insegnanti inglesi portarono con loro la tradizione degli spettacoli scolastici che inizialmente vennero recitati solo in inglese e in arabo⁸. Quelli in arabo raccolsero particolare consenso, poiché consistevano principalmente in episodi eroici ispirati alla storia dell'Islam. Molti genitori, vedendo gli insegnanti e gli studenti impegnati a recitare storie edificanti in una lingua sacra, si sentivano rassicurati e avevano conferma che l'educazione impartita ai loro figli non era cristiana. Intorno al 1944 venne prodotta la prima opera in lingua somala che, a differenza di quelle in inglese o in arabo, sarebbe stata interamente compresa dal pubblico, e il teatro somalo divenne presto una forma di intrattenimento molto popolare, dimostrando di essere un importante mezzo per comunicare nuove idee alle masse (Andrzejewski 1974:16).

Durante le rappresentazioni, insegnanti e alunni sostenevano l'importanza dell'istruzione, attaccavano l'ignoranza e la superstizione e incoraggiavano il pubblico a seguire la strada del progresso. I temi erano sempre ispirati alla vita somala contemporanea e le scene erano intervallate da

⁷ Nel 1945 erano attive sette scuole elementari. Tra il '50 e il '53 furono fondate due scuole medie, una scuola infermieristica a Hargeysa, un centro di formazione professionale a Boorame e la prima scuola femminile a Burco. Questo venne seguito nel 1954 dall'istituzione di comitato permanente per l'istruzione e la nomina di un vicedirettore dell'istruzione somalo (Lewis 1965: 148-149; Johnson 1996:51).

⁸ È possibile che anche gli spettacoli teatrali delle scuole italiane abbiano ispirato il nascente teatro popolare somalo (Andrzejewski 1974:16).

passaggi poetici composti in versi tradizionali allitterati.

Cabdullahi Qarshi, in un'intervista rilasciata a Awees Maxamed Waasuge per la pagina culturale del quotidiano Xiddigta Oktobar nel 1982, racconta che i primi spettacoli teatrali risalivano alla fine del 1943 e avvenivano su palcoscenici improvvisati all'aperto (*goob*⁹), intorno ai quali si raccoglieva un pubblico occasionale. Gli attori erano perlopiù legati all'amministrazione coloniale inglese e la loro produzione teatrale prevedeva un repertorio in arabo, in inglese e in somalo. *Aargoosasho* [Vendetta] erano le opere rappresentate in lingua araba, quelle in inglese e in somalo erano conosciute come *Wajibka Dawladda* [Il dovere del governo], mentre quelle esclusivamente in somalo erano denominate *Ba'wade* [Portatore di sciagura] (Awees Maxamed Waasuge s.d. 3). I titoli ben rendono l'idea di quale dovesse essere allora il clima in quella particolare fase del periodo coloniale.

1.4. *La nascita delle nuove forme poetiche cantate*, balwo, qaraami, heello

Le politiche britanniche di sviluppo economico, educativo e politico nel decennio tra il 1941 e il 1950 mirarono dunque a interventi più diretti a favore del Paese e a una maggiore collaborazione con la popolazione. Ne conseguì uno sviluppo e un'espansione delle città costiere senza precedenti e l'aumento di coloro la cui vita e residenza era legata alle attività economiche e amministrative dello stato coloniale. Johnson parla in questo contesto di una nuova élite, o piuttosto, di una nuova classe media, che crebbe «inside that part of the Somali social system which was heavily influenced by the colonial administration» (Johnson, 1996:1). È tra i rappresentanti di questa classe media che emersero, negli anni Quaranta e Cinquanta, due nuovi generi che diedero vita alla canzone moderna somala. Essi, come si vedrà, si svilupperanno successivamente nella canzone moderna [*hees casri*] che avrà un ruolo di fondamentale importanza nello sviluppo del teatro somalo, in quando ne sarà parte costitutiva.

Il primo di questi nuovi generi, chiamato *balwo*¹⁰, era una canzone

⁹ Nella sua indagine sul lessico teatrale somalo, Awees Maxamed Waasuge, oltre a termini stranieri, neologismi, perifrasi riporta anche vocaboli che riconducono a tradizioni artistiche precedenti. Il termine *goob* ad esempio, sta sì a indicare il palcoscenico, ma originariamente designava lo spiazzo libero, vicino a un villaggio o a un accampamento nomade, destinato alla poesia e alla danza (Awees s.d. 6).

¹⁰ Maxamed Daahir Afrax contesta la classificazione proposta da Johnson e sostiene che la *balwo* si sia sviluppata da una preesistente forma Qarami 1 (composta con il metro del *gabay*) nata un decennio prima e che questa, non la *balwo*, costituiscono l'anello di congiunzione tra la poesia tradizionale e quella moderna (Moxamed Daahir Afrax 2013, Chap. 2).

breve, sensuale, filosofica e spesso maliziosa e arguta. La scrittrice canadese Margaret Laurence, nel suo libro *A Tree of Poverty*, sottolinea come «belwo and gabei appear to be the most popular types [of genres] at the present time» (Laurence, 1954:6).

Il creatore di questo genere fu Cabdi Deeqsi, un camionista che si spostava sulla costa tra Zeila e Gibuti e all'interno tra Borama e Diredaua. Diversamente dagli altri poeti tradizionali somali, non aveva nessun legame con la vita pastorale.

Cabdi crebbe a Borama (Johnson, 1996:53-54), in giovane età si trasferì a Gibuti, dove lavorò come apprendista meccanico e nel 1941 tornò a Borama, dove venne assunto come camionista dal ricco impresario Xaaji Xirsi. A quel punto aveva trent'anni ed era da tutti conosciuto come Cabdi "Sinemo" [Cinema]. Doveva il suo soprannome all'abilità a inscenare le storie che raccontava, qualità che lo rese molto amato e popolare tra i giovani. Un giorno, tra il 1943 e il 1945, il camion di Cabdi si guastò in un luogo desolato. Dopo aver tentato invano di ripararlo si sedette e, come affermato dal poeta Xasan Sheekh Mumin, queste parole uscirono dalle sue labbra:

Balwooy, hoy balwooy/Waxa i balweeyay mooyaane/
waxa i balweeyay baabuur ee

Balwooy, hoy balwooy/Non so cosa mi ha mandato in disgrazia/
Ciò che mi ha mandato in disgrazia è un camion

Dopo essere tornato a Borama, Cabdi recitò questa canzone in pubblico riscuotendo immediato successo. Molto presto Cabdi, così come molti poeti che l'avevano preceduto, divenne una calamita sociale. La gente cominciò a raccogliersi a casa sua la sera per ascoltarlo cantare i suoi poemi al ritmo di un tamburo ricavato da una latta vuota. Una piccola compagnia di artisti si riunì intorno a lui, tra cui una giovane donna soprannominata Khadiija Belwo¹¹ e tre uomini. Di questi uno era l'agente locale di un facoltoso commerciante di Aden, mentre gli altri due lavoravano per l'amministrazione coloniale nel ruolo di interprete e di autista. I creatori della *balwo* erano dunque tutti rappresentanti di una nuova classe urbana associata con l'economia coloniale.

Tuttavia, come Johnson sottolinea, pur introducendo elementi nuovi come l'accompagnamento melodico e l'uso di strumenti musicali, il nuovo

¹¹ Sebbene l'uso di soprannomi (*naanays*) sia molto diffuso tra i Somali, le prime donne che cantarono e recitarono negli spettacoli, ricorsero ad essi al fine specifico di nascondere i propri veri nomi.

genere da loro creato prese a prestito il sistema metrico e allitterativo, la lingua e molto del suo immaginario dalla cultura nomade dell'interno.

Fu in parte grazie all'influenza dei programmi radiofonici che la *balwo* si sviluppò nella forma della *heello* (il secondo nuovo genere, da cui nascerà poi la canzone moderna, *hees casri*). All'inizio la *heello* era più che altro formata da una serie di *balwo* unite tra loro senza unità tematica e allitterativa. Questa «string of pearls» (Andrzejewski 1985:359) coinvolgeva numerosi cantanti e risultava perciò dispendiosa, per cui assolo o duetti divennero sempre più frequenti e con essi anche il concetto di introdurre un'unità strutturale. Questo fu il primo passo verso la trasformazione della *heello* in un poema d'amore più lungo, che condivideva con i generi da cui si era sviluppato lo stesso immaginario stilizzato ed esoterico, ma aveva unità di autore, melodia e allitterazione.

Nell'introduzione a *Heello, Modern Poetry and Songs of the Somali* (Johnson, 1996:xi-xiv) Cabdullahi Qarshi racconta come alle sue origini la *heello* fosse considerata contraria alla cultura somala islamica. I primi compositori iniziavano i componimenti con l'incipit “*Balwooy, hoy balwooy*” derivato dalla parola *belo* che significa calamità, disgrazia in arabo. Per questa ragione decisero di modificare l'esortazione *balwo*, che in somalo aveva una connotazione negativa, in *heello*, un generale invito alla danza.

Secondo Maxamed Daahir Afrax (2013:51-81), i termini *balwo* e *heello* sono diventati rapidamente obsoleti e questa forma poetica cantata è oggi conosciuta con il termine *qaraami* (amore appassionato in arabo antico). In questo genere, la metrica del *gabay*¹² è associata a uno stile estremamente melodico e ha raggiunto il suo massimo successo grazie al gruppo musicale *Kabacad*, un gruppo di giovani di Hargeysa che dovevano il loro nome alle scarpe bianche che indossavano.

I poeti *qaraami* avevano atteggiamenti da “scapigliati”, giravano per i centri settentrionali della Somalia e dell'Ogaden con i capelli arruffati e le vesti stracciate, e cantavano i loro componimenti in pubbliche riunioni presso amici e chi li ospitava (Banti 1996:188).

Lo stesso Cabdi Deeqi aveva fatto di sé un personaggio: egli infatti difendeva gelosamente dal barbiere una lunga ciocca dei suoi capelli che tirava ogni qualvolta cercasse ispirazione (Johnson 1996:71)

Il *qaarami* si diffuse rapidamente in tutte le principali città del Protettorato britannico, divenne popolare soprattutto tra i giovani e fu osteggiato dai membri della vecchia generazione e dai leader religiosi. I poemi *qaraami* erano creati collettivamente da un gruppo di giovani poeti

¹² Il sistema metrico e allitterativo del *gabay* è accuratamente descritto in Johnson (1979, 1984, 1988, 1993) e in Antinucci, Axmed (1986:35). Metro e musica di altri generi poetici somali sono analizzati anche in Banti, Giannattasio (1996).

seduti in circolo. Essi improvvisavano brevi versi a turno, intervallati da ripetizioni in coro o dal battito di mani. Questo metodo di creazione poetica era assolutamente nuovo nella tradizione somala e venne chiamato dai *Kabacad* “*subcis*”, rotazione. Sia il termine che il metodo furono presi in prestito dalle scuole tradizionali religiose che vi ricorrevano nelle sessioni di revisione del Corano. I poeti *qaraami* divennero molto popolari e venivano regolarmente invitati ai matrimoni e alle feste che attraevano moltissimi giovani.

Uno degli aspetti maggiormente osteggiati dai settori più tradizionalisti della società somala fu la partecipazione femminile alla produzione ed esecuzione delle nuove forme poetiche cantate. Tra le donne coinvolte, una delle più importanti fu Khadiija Cabdullahi Dalays. Fu proprio lei che, più di qualsiasi altra della sua generazione, si batté per il diritto delle donne a esibirsi pubblicamente. Dalays cominciò a cantare durante i raduni politici ed entrò a far parte di Radio Mogadiscio nel 1952. Come lei stessa ricorda in un'intervista rilasciata al giornale *Wargeyska Somali News* negli anni Sessanta (Mohammed/Abdulahi 2011:48), una folla guidata da *wadaad* inferociti che intonavano versi coranici assaltò la sua casa il giorno successivo al suo intervento alla radio. Fortunatamente, il padre che era stato ad Aden e sapeva che quella di cantante poteva essere una professione, la difese dalla folla e la incoraggiò a continuare. Solo un anno dopo, nel 1953, un'altra donna, Shamis Abokar, soprannominata “Guduudo Carwo”, seguì il suo esempio e cantò una *heello* per Radio Hargeysa.

Si cita qui di seguito un esempio di *balwo* cantato dalla famosa Xaliimo Khaliif “Magool”¹³:

Wax badan bustaha saaray boogtaydoo/Markii ay bogsan wayday
la i baray/ Halkii aad qoontey way i qiiqdahayoo/ Qofkii aan arko
waan ka qariyaa.

A lungo ho tenuto coperte le mie ferite/Non sono riuscita a guarire
e mi hanno scoperta/Il luogo in cui mi ferisci è in fiamme¹⁴/ Ma a
chi incontro lo tengo nascosto.

La poesia *qaraami* era apparsa infatti immediatamente appropriata ai nuovi programmi radio, in quanto libera dai riferimenti politici che abbondavano nei generi classici della poesia tradizionale.

Inoltre, grazie alla crescente consapevolezza politica della popolazione,

¹³ Il testo è citato in Kapteijns (1999:174)

¹⁴ “Qiiq” letteralmente significa “emettere fumo”, ma implica anche che ci sia una combustione in atto.

la liberazione dal dominio straniero e l'unificazione dei territori somali divennero un obiettivo che attraeva sempre più giovani, e questa tendenza necessitava di una forma artistica che esprimesse e sollecitasse la coscienza della nazione. La *balwo* e ancora di più la *heello* si prestavano bene a questa funzione, grazie al loro immaginario criptico. Usando metafore legate all'amore per mascherare il loro messaggio patriottico, i poeti del tempo potevano facilmente sfuggire alla censura imposta dalle amministrazioni coloniali, eludendo persino il rigido controllo a cui erano sottoposte le radio.

È in questa atmosfera propizia che si affermano e acquistano legittimità queste nuove forme poetiche cantate, che poi ebbero un ruolo fondamentale nella nascita del teatro. Esse divennero un naturale veicolo alle aspirazioni di libertà del popolo, affrancandosi dalle critiche di cui erano state oggetto in principio.

L'artista maggiormente associato con la nascita della *heello*, Cabdullahi Maxamuud "Qarshi", non aveva legami con la vita pastorale (Johnson 1996:82-83). Nato in Tanzania, crebbe ad Aden dove ebbe occasione di ascoltare canzoni indiane, arabe, inglesi trasmesse alla radio. All'epoca tuttavia non esistevano canzoni somale e fu proprio quest'assenza a far nascere in lui il desiderio di comporre. Fu per via del liuto che Qarshi comprò ad Aden quand'era studente che Andrzejewski chiamò gli anni tra il 1944 al 1969, dal punto di vista letterario, come "Era of the Lute" (Andrzejewski, 1985:358). Nelle sue poesie, Qarshi utilizzava i tradizionali strumenti di versificazione somala (metro e allitterazione), ma le eseguiva accompagnandosi con il *kaban* (liuto yemenita) (Antinucci, "Idaajaa" 1986:97).

Nel 1945 Qarshi cominciò a lavorare come impiegato per l'amministrazione militare britannica a Hargeysa. Due anni dopo accolse l'invito da parte delle autorità inglesi di comporre una canzone per l'arrivo del nuovo governatore a Berbera. Ma poiché gli inglesi ignoravano la lingua somala, Qarshi approfittò dell'occasione per comporre *Ka kacaay!* [Alzatevi!] ed esortare i suoi compatrioti riuniti a risvegliarsi.

La radio influenzò la trasformazione della *balwo* in *heello* anche per una ragione più commerciale. Gli artisti erano pagati in base al numero di versi mandati in onda e ciò li indusse a comporre poesie più lunghe e soprattutto a introdurre la tecnica della ripetizione dei versi, aspetto rimasto comune anche alla *hees casri*, la canzone moderna¹⁵.

¹⁵ Già Johnson sottolineava nel suo studio come «the most serious difficulty I faced in the book was nomenclature». Maxamed Daahir Afrax propone una classificazione diversa indicando le fasi successive dell'evoluzione dei nuovi generi letterari nel seguente modo: *Qaraami* 1 1930> *Balwo*> *Hello* (qaraami 2) late 1940> *hees casri* & *riwaayad* [canzone moderna e teatro] 1960. (Maxamed 2013:84)

Da quando la *balwo* si era diffusa ad Hargeysa, oltre al tamburo furono inseriti altri strumenti nell'accompagnamento musicale¹⁶. Il tamburello, forse importato dalla penisola arabica, ma già diffuso a Zeila, il liuto, proveniente da Aden insieme a Qarshi, e il flauto probabilmente introdotto da un uomo che si chiamava Raw, originario del subcontinente indiano. In seguito vennero aggiunti anche la chitarra e il violino (Johnson 1996:76).

Nel 1955 Radio Mogadiscio¹⁷, sotto la direzione di Axmed Maxamed "Allora", oltre a creare una compagnia itinerante, inserì nel suo organico i membri di una ex banda militare e incaricò un musicista militare italiano di istruirne i membri per sei mesi.

All'alba dell'indipendenza, l'accompagnamento musicale delle nuove forme poetiche cantate era giunto a maturazione.

1.5. Teatro e lotta per l'indipendenza

In Somalia il movimento per l'indipendenza e lo sviluppo del teatro sono andati di pari passo: da una parte infatti lo spirito irredentista creò un'atmosfera propizia alla produzione culturale, fornendo agli artisti tematiche di vitale importanza e dall'altra il teatro si rivelò lo strumento più efficace per stimolare il popolo, diffondendo il sentimento di identità e unità nazionale.

Nel 1943 si costituì il SYC che divenne poi con l'indipendenza il partito maggioritario (SYL). Le sedi del partito diffuse in tutto il Paese non erano solamente centri politici, ma congregazioni culturali dove convergevano gli artisti e i loro ammiratori. Qui, una volta a settimana, si riunivano tutti coloro che erano legati dal sogno dell'indipendenza e dall'amore per il teatro. Lo spettacolo era strutturato in due parti, la prima delle quali legata alla cultura tradizionale: si eseguivano *gabay*, *buraambur*, danze tradizionali. Quando l'atmosfera si era riscaldata, entrava in scena la seconda parte di contenuto prevalentemente politico (Maxamed 1987:29).

È in questo contesto che si affermarono poeti come Cali Xusen Xirsi, uno degli organizzatori e capi della SYL, la cui reputazione di combattente per l'indipendenza è eguagliata e inseparabilmente legata alla sua fama di poeta. I suoi interventi erano attesi con grande trepidazione e i suoi versi sortivano un effetto di gran lunga superiore a qualsiasi sermone politico. La sua poesia più famosa, *Fiin* [Ottarda], fu composta nel 1954 in occasione della cessione della regione dell'Hawd all'Etiopia da parte

¹⁶ Tra le forme classiche della poesia tradizionale solo il *buraambur*, un genere poetico femminile, era accompagnato da uno strumento musicale, il tamburo.

¹⁷ Radio Mogadiscio fu fondata nel 1951, dieci anni dopo Radio Hargeysa (Mohammed/Abdulahi 2011:44).

degli Inglesi ed è scritta sotto forma di dialogo serale tra il poeta e l'uccello *fiin*, il cui grido è considerato dai pastori somali portatore di disgrazia.

Il teatro somalo, risultato di una commistione tra poesia, canzoni e azioni comiche, nasce quindi da due esperienze di rappresentazione, entrambe risalenti agli anni '40, di cui una si sviluppa nel Nord della Somalia, sotto dominazione inglese, l'altra al Sud, principalmente a Mogadiscio, sotto la dominazione italiana.

I pionieri di tali esperienze, in seguito artisti del Teatro Nazionale, furono alcuni importanti cantanti e poeti dell'epoca, come ad esempio il sopracitato Cabdullaahi Qarshi.

Nel 1953 Qarshi, dopo essere stato assunto da Radio Hargeysa, compose e mise in scena *Waano Aabbe* [Il consiglio del padre]. Nel contempo si affermò sempre di più il Movimento di Liberazione del Nord (Somali National League) ed è in questo contesto che nel 1955 si formò la compagnia dei *Walaalaha Hargeysa* di cui Cabdullaahi Qarshi fu uno dei promotori insieme a molti altri¹⁸. La prima opera da loro messa in scena si intitolava *Reserved area* (1956), poi divenuta famosa come *Soomaali Galbeed* [Somalia Occidentale], il cui tema principale era la perdita della regione di Hawd e della Reserved area (Johnson 1997:101).

Nel contempo, all'inizio degli anni '50, si formarono nel Benaadir le prime compagnie teatrali, spesso in competizione tra loro¹⁹, così che ogni sera varie rappresentazioni si tenevano in diversi piccoli teatri inaugurati proprio in quel periodo a Mogadiscio. Tra questi²⁰, il *Teatro Mobile*, di cui il cantante e attore Qasim Hilowle Khamis fu tra i più importanti promotori, assunse una particolare importanza nella lotta contro il colonialismo. Il teatro mobile, trasportato in diverse regioni e distretti, propagava con l'arte teatrale anche il sogno dell'indipendenza.

Ikar Shekh Cali, membro dal 1940 della Lega dei giovani somali, in un'intervista rilasciata nel 1985 a Awees Maxamed Waasuge, conferma come l'attività teatrale al Sud della Somalia sia nata proprio per iniziativa di alcuni militanti che cominciarono a organizzare spettacoli di orientamento e propaganda contro il colonialismo italiano. Essi definivano gli spettacoli *Teatro nascosto* per via delle persecuzioni della polizia coloniale. Ikar

¹⁸ Nell'intervista rilasciata, Qarshi cita tutti i componenti del gruppo: Xuseen Aw Faarax, Ismaail Shekh Axmed, Xasan Sartiatar, Xasan Badi Gidhin, Cabdullaahi Jamac "Magaalo", Axmed Shiil, Maxamed Axmed "Kuluc", Maxamed Faraax "Makarooni", Cutnar Dhulle, Cali Waceys e T.R. Rao (Awees s.d. 3).

¹⁹ Awees cita le seguenti: Compagnia Artistica Somala, la Compagnia Artistica Xamar, Biikey Artists, Compagnia Artistica Marco Leone, *Ha i sheg-shegin* (p. 4). A queste si possono aggiungere la Compagnia artistica Luna Somala citata sia da Axmed Naaji (2015) che da Mohammed, Abdulahi (2011:42).

²⁰ Teatro Missione, Teatro Duna, Teatro Economato (Awees s.d. 3).

Shekh Cali fondò insieme a Sheekh Mayoow Halaag e Aweys Geddo Diinle la *Compagnia artistica Marco Leone* in seguito ribattezzata come *Libaaxyada Maaweliska Banaadir*, la quale si esibiva inizialmente su una pedana di legno poggiata su quattro fusti di benzina.

Ecco come Awees descrive le loro esibizioni:

Gli spettacoli di questo gruppo teatrale erano il risultato di una particolare commistione fra commedia, con una sua precisa trama (*sheeko*), poema in versi (*geeraar*), intermezzi comici (*majaajilio-oyin*) e canzoni (*heeso*), cui si aggiungeva, per la prima volta, il ricorso ai costumi di scena (*huga*) un connubio di elementi che tuttora caratterizza il principale e più apprezzato genere teatrale somalo, non a caso definito “teatro misto” (*masrax Jacbur*). (p. 5)

Si vedono già qui presenti gli elementi caratteristici di quello che diventerà il teatro popolare somalo nella sua forma più compiuta dove, nell'intreccio narrativo sono immancabilmente inserite canzoni moderne [*hees casri*], sketch comici e versi poetici.

1.6. Nazionalismo e cultura popolare

Il movimento che combatté per l'indipendenza della Somalia dal giogo coloniale vide come veicoli di comunicazione ideali le canzoni e il teatro popolare, attraverso cui concetti europei come il nazionalismo ebbero un importante impatto nella formulazione di una moderna identità somala. Tuttavia, per essere effettive, queste idee necessitavano di essere rielaborate, ricostruite, trasformate in una forma che fosse comprensibile al milieu somalo locale. Secondo Andrzejewski (1985:365), una delle caratteristiche del teatro somalo è la combinazione di intrattenimento popolare e arte di alto livello estetico. Le rappresentazioni attiravano un grandissimo numero di persone, la maggior parte delle quali non avevano un'istruzione formale, ciò non toglie che le poesie recitate nel corso delle opere fossero ricche e complesse. Il nazionalismo non fu disseminato da intellettuali di educazione europea, ma diffuso dai nuovi artisti popolari attraverso la radio, nastri registrati, i raduni politici, i teatri e le sale da tè. Il ruolo dei punti di aggregazione nella trasmissione e ricezione delle nuove forme artistiche è fondamentale per capire la forza e l'efficacia della nascente cultura nazionale. Questi luoghi infatti «inspired the creation of imagined communities of oral communication» (Fahmy 2011:170)²¹.

²¹ Sebbene riferito al caso dell'Egitto a cavallo tra il Diciannovesimo e Ventesimo secolo, vi sono vari elementi di convergenza tra lo studio di Fahmy 2011, *Ordinary Egyptians*:

I nuovi generi letterari (come le forme poetiche cantate e il teatro) non solo erano considerati non-prestigiosi dal canone della letteratura classica somala (Kapteijns 1999:3), ma erano anche contro-egemonici, perché eludevano e contestavano il potere coloniale, spesso facendo ricorso a figure retoriche come l'allegoria e la parodia.

In termini di programma politico, il movimento nazionalista invitò i Somali ad abbandonare le settarie ed esclusive appartenenze claniche e ad abbracciare *Soomaalinimo*, una identità somala nazionale (Kapteijns 2007:6). Essi consideravano l'ignoranza e il tribalismo come il maggiore ostacolo all'unità, ma speravano che grazie alla loro guida, lingua, cultura, religione e territorio comune avrebbero formato la base di uno stato indipendente e moderno per tutti i Somali uniti. Gli ostacoli all'unità tuttavia erano scoraggianti.

Innanzitutto, il nuovo assetto politico escludeva dai confini della Repubblica Democratica i Somali del NFD (Kenya), di Gibuti e dei territori etiopi delle Reserved Areas. Questo diede forma a un progetto irredentista, il cui fallimento ebbe un enorme costo politico per il neonato Paese. Inoltre, per quanti punti in comune avessero i Somali, in realtà, il movimento nazionalista e l'amministrazione civile (1960-1969) ereditarono un Paese profondamente segnato e diviso dai governi coloniali.

Sia nella Somalia Italiana che in quella Britannica, gli ideali nazionalisti dovettero dunque fare i conti con un difficile lascito amministrativo. Il sistema di governo coloniale non aveva costruito istituzioni moderne e aveva fatto del clan (e quindi della competizione tra i clan) l'unico modo di accesso allo stato coloniale e il punto focale di interazione amministrativa con il popolo. In altre parole, all'indomani dell'indipendenza, i nazionalisti, incoraggiati dall'incondizionato supporto della gente, dovettero applicare il loro progetto di inclusione, unità e modernizzazione, su istituzioni e pratiche amministrative estremamente tribalizzate²².

Indubbiamente essi erano mossi da ideali come la democrazia costituzionale e rappresentativa, la libertà e i diritti della persona, il progresso sociale raggiungibile solo grazie a un'istruzione moderna e uno sviluppo economico guidato da principi scientifici e tecnologici. Tuttavia la distanza tra ideale e realtà rimase incolmabile. La Somalia indipendente infatti aveva ereditato un Paese fortemente sottosviluppato dal punto di vista

Creating the Modern Nation through Popular Culture e il caso somalo.

²² Un'interessante discussione sull'uso delle autorità tradizionali e del "tribalismo" soprattutto nel quadro di *indirect rule* britannica è in Mamdani 1996, *Citizen and Subject: Contemporary Africa and The Legacy of Late Colonialism*. Sull'impatto che questo ha avuto nella storia moderna somala e per un'analisi del concetto di clan di veda Kapteijns 2012, *Clan Cleansing in Somalia: The Ruinous Legacy of 1991*.

economico. La dipendenza dai sussidi coloniali e, dopo il 1960, dagli aiuti stranieri rese il nuovo stato vulnerabile alla manipolazione internazionale e, alla fine, nella seconda parte del regime di Barre, incapace di gestire il proprio territorio nazionale.

Se il progetto nazionalista è intrinsecamente moderno nel senso che voleva conquistare alla Somalia un posto tra le altre nazioni contemporanee, esso aveva anche come obiettivo quello di creare una distinta identità nazionale Somala: un'identità comune che ricorresse al passato per mobilitare i Somali verso un futuro moderno. Il compito di articolare il discorso popolare e pubblico sul concetto di *Soomaalinimo* spettò agli intellettuali (organici) e agli artisti, che si presero questa responsabilità e furono anche attivamente incoraggiati dalle istituzioni statali. Indubbiamente, i libri di testo, di letteratura, di critica e il giornalismo prodotti in Somalia in questo periodo contribuirono alla costruzione di un'identità nazionale. Tuttavia, dato il contesto di limitata alfabetizzazione²³, a livello popolare, questo discorso sull'identità nazionale [*soomaalinimo*] – su come essere moderni ma autenticamente (culturalmente e moralmente) somali²⁴ – si manifestò particolarmente nei nuovi e moderni generi letterari, ovvero il teatro e la canzone popolare (Kapteijns 2009:108).

1.7. *Il teatro popolare somalo post-indipendenza*

Se è vero che all'indomani dell'indipendenza nel teatro e nella canzone popolare nuovi temi diventarono possibili (come dibattiti pro e anti-governativi) e altri si affermarono (come il ruolo della donna), quando l'amministrazione fu in mano ai Somali, non fu facile come prima criticarla con messaggi nascosti (Johnson 1996:118). Ad esempio, nel periodo durante il quale era in carica il primo ministro Cigaal, i responsabili di Radio Mogadiscio erano così abili nel decifrare messaggi allusivi e nascosti che

²³ Il somalo non ha avuto un'ortografia ufficiale fino al 1972. Nonostante a questo sia susseguita un'importante campagna di alfabetizzazione, la Somalia rimase in molti modi una società orale.

²⁴ Si veda Lonsdale 1996, «Ethnicité, morale et tribalisme politique», per il concetto di «etnicità morale» a cui fa ricorso per descrivere l'istinto proprio all'uomo di costruire, a partire dalle pratiche quotidiane della relazione sociale e del lavoro materiale, un insieme di codici morali e relazioni etiche all'interno di una comunità più o meno immaginaria. Ovvero, «Il y a à la base de toute affirmation ethnique une économie morale qui attribue une «reputation» aux moyen utilises par chacun pour poursuivre ses interest. Les critères en sont historiquement négociés mais semblent «donnés» de toute éternité» (ibid. p. 106). Essa è assai diversa dall'assenza di principi che caratterizza il «tribalismo politico», di cui gruppi distinti si servono nella lotta per l'accesso alle risorse pubbliche.

pochissime poesie politiche passavano la censura. Perciò gli autori ricorrevano sempre più spesso a metafore amorose che non esplicitavano e mascheravano il contenuto delle loro composizioni.

Dopo l'indipendenza, il teatro smise di essere amatoriale e divenne professionale: ebbe inizio quello che Maxamed Daahir Afrax chiama «Beri samaadka marsraxa soomaalida» [l'età dell'oro del teatro somalo]. Tra il 1962 e il 1972 il teatro raggiunse il massimo livello estetico, si composero le opere più belle, le canzoni più famose, emersero gli attori più importanti. Andare a teatro divenne una moda che attirava un pubblico sempre più vasto e variegato. Questo sviluppo giunse al suo culmine il 19 giugno 1967 con l'inaugurazione del Teatro Nazionale Somalo. Il Teatro Nazionale, costruito con l'assistenza tecnica della Repubblica Popolare Cinese, poteva ospitare fino a 1100 spettatori, configurandosi in tal modo come un vero e proprio teatro di massa. Esso era destinato a svolgere la funzione di principale centro di produzione e di diffusione degli spettacoli e degli eventi musicali del Paese, supportato naturalmente dalla Radio. Oltre a una produzione costante di spettacoli di musica tradizionale e moderna, il Teatro produceva e metteva in scena fino a quattro nuove rappresentazioni teatrali al mese (Awees s.d., 1).

Questi dati mostrano in modo assai chiaro quale fosse l'impatto emozionale e il consenso con i quali le opere erano accolte dal pubblico. Esse aderivano perfettamente alle esigenze della crescente massa urbana e risultavano funzionali al nascente stato-nazione così come lo erano stati i raduni politici dalla cui esperienza derivavano. Facendo appello a sentimenti, tensioni e desideri comuni, gli spettacoli creavano delle «communities of feeling» (Berezin 2001:93), ovvero un sentimento di comunione e appartenenza che si manifestava sotto forma di adesione ai valori nazionali²⁵.

Maxamed Daahir Afrax definisce il teatro somalo come «transitional art» in quanto rappresenta l'esperienza di una società che vive un impegnativo periodo di transizione (2007:74).

Come ben espresso dalle parole di Cabdi Muxumud Amiin: «Suugaanta ama fannaaniintu, waqti kasta, marxalad kasta oo la joogo, sida jaraa'i-dka oo kale hadda wixii dalkooda ka dhaca ayay wax ka tiriyaan» [La letteratura o gli artisti, in qualsiasi tempo o situazione, esprimono come i giornali quello che sta succedendo nel loro Paese] (Banti 1992:24-29).

²⁵ Per l'importanza delle emozioni nello studio dei movimenti sociali, di protesta e nei rituali pubblici degli stati autocratici si veda Berezin 2001, «Emotions and Political Identity: Mobilizing Affection for the Polity»; Gould 2004, Gould, 2004, «Passionate Political Processes: Bringing Emotions Back into the Study of Social Movements»; Jasper 1998, «The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements».

Il successo e la forza d'attrazione esercitata dal teatro, derivava da una ben riuscita combinazione di elementi tradizionali e moderni, la quale garantiva agli spettatori non solo divertimento, ma offriva loro anche una soluzione o una chiave di lettura alle tensioni interne al nuovo contesto urbano, in cui si svolgeva la loro vita quotidiana.

L'influenza della tradizione orale somala si manifesta sotto tre principali aspetti. Il primo è la tendenza conservatrice degli autori, ovvero il loro impegno a presentarsi come devoti guardiani della tradizione contro quelli che essi considerano i mali della modernità. Il secondo elemento è il carattere prescrittivo e didattico delle opere. Come la poesia classica tradizionale esse sono «issue-oriented» (Maxamed 2007:77), ovvero hanno sempre una storia da raccontare, un argomento da sostenere e il loro fine ultimo è quello di persuadere l'audience. Il terzo aspetto per cui l'influenza della cultura tradizionale si può rinvenire nel teatro somalo è l'uso estensivo che essa fa di elementi tratti dalla tradizione orale. Gli stessi autori teatrali erano però anche ferventi critici dei valori tradizionali e sostenitori di quelli moderni. Gli aspetti sociali che essi criticavano di più erano il tribalismo, il sistema patriarcale e la superstizione.

La prima opera messa in scena al Teatro Nazionale Somalo fu *Shabeelnaagood* (Mohamed/ Abdullahi 2011:60)²⁶ di Xassan Sheekh Muumin, tradotta da Adrzejewski con il titolo *Leopard Among the Women*. Il titolo (un neologismo in somalo) è il nome del protagonista, un astuto e spietato, ma a volte divertente, imbroglione che porta alla rovina ragazze ingenuie ingannandole con una falsa cerimonia di matrimonio, messa in scena grazie all'accondiscendente partecipazione dei suoi complici. L'opera ha un forte messaggio riformista e attacca la disintegrazione della famiglia nelle città, dove è privata del tradizionale sostegno su cui può contare nell'ambiente rurale. I personaggi discutono in linguaggio poetico anche i problemi che affliggono la società e la responsabilità morale sia dei cittadini che dei leader della nazione.

In *Shabeelnaagood* infatti si combinano temi di attualità e di alto contenuto intellettuale e canzoni di grande bellezza. Eccone un esempio:

Doc kastoo la eego, nolosha dunidu waa dabkee/ Markuu dabkii
dhaxmoodo, maxaa lagu diiriyaa?/ Waa tilmaan la daahoo, degdeg
ku ma habboonee/ Adoo deggan u firso, ujeeddadaa i deeqsii!

(Hassan 1974:64)

²⁶ *Shabeelnaagood* è considerata dai critici l'opera più importante del Teatro Nazionale Somalo [vedi Adrzejewski (1974) Maxamed (1987, 2013)] è l'unica che fino ad oggi è stata trascritta e tradotta integralmente e analizzata estensivamente. In seguito alla sua prima rappresentazione nel 1968, essa girò per tutto il Paese e fu serializzata via radio.

Comunque la si guardi, la vita in questo mondo dipende dal fuoco/
Ma quando il fuoco sente freddo, come lo si può scaldare?/ È una so-
luzione da cui ci si scherma, non da trovare velocemente/ Ragionaci
con calma e fammi dono della tua opinione.

In quest'opera, chiara critica al maschilismo sciovinista che compromette i diritti delle donne, Maxamed Daahir Afrax (2013:207) legge anche un messaggio politico: l'ingenua protagonista Shallayo rappresenta la giovane nazione somala che soffre per la prematura indipendenza dalla famiglia. Come vedremo, l'allegoria (*sarbeeb*) è una tecnica molto usata nella poesia e nell'arte letteraria somala.

1.8. *Propaganda e commercializzazione sotto il regime di Barre*

Il governo militare capì sin dal principio l'importanza della radio, delle arti popolari, del teatro e degli artisti nel consolidamento del suo potere.

Axmed Naaji Sacad²⁷, in un'intervista rilasciata a VOA (2015), ricorda vivamente la notte del 21 ottobre 1969, quando l'esercito prese il controllo del Paese. All'epoca il musicista risiedeva nel quartiere di Shibis con la madre ed era responsabile del programma del mattino. I militari sapevano dove abitava e arrivarono a casa sua in mezzo alla notte. Risvegliata dai colpi alla porta, dopo aver visto furtivamente dallo spioncino che si trattava di due jeep militari, la madre corse ad aprire spaventata. Gli uomini le dissero di chiamare suo figlio e questo fatto l'allarmò ancora di più, perché temeva fosse colpevole di qualche delitto. Ma, quando Axmed si presentò alla porta, i militari lo rassicurarono, dicendogli che doveva solo accompagnarli alla Radio e portare la chiave degli studi con sé. Nonostante le loro parole il musicista era terrorizzato, tremava di paura, ma questo non gli impedì di notare con divertimento che, ogni qualvolta il loro convoglio incontrava un posto di blocco, i militari dovevano pronunciare una parola d'ordine sempre diversa. Infine, arrivarono alla Radio e si accorse con stupore che molti altri artisti erano stati portati lì

²⁷ Nato a Mogadiscio, Axmed Naaji è una figura iconica della Compagnia Waaberi e della musica del Benaadir. Entrò a far parte di Radio Mogadiscio nel 1961. In Mohammed, Abdulahi Ahmed (2011:67) è riportato un articolo dedicato all'autore da Somali News, il 23 Agosto 1968. Axmed Naaji è cantante, compositore e musicista noto soprattutto per il suo liuto (sebbene suoni molti altri strumenti). Nell'articolo egli sottolinea sia l'importanza della musica per la comunicazione, sia il talento dei cantanti e artisti somali. Non manca però di denunciare l'assenza di opportunità, istruzione e riconoscimento per gli artisti che ha riscontrato nei primi otto anni dall'Indipendenza. Ogni progresso è stato infatti conquistato grazie all'iniziativa personale dei musicisti, la cui professione non è stimata ed è considerata umile.

come lui. Finalmente i militari dissero loro il motivo per cui li avevano prelevati in mezzo alla notte: dovevano comporre una canzone di apertura per il programma del mattino in cui appoggiavano la Rivoluzione. Era la prima volta che sentivano la parola *Kacaan* [rivoluzione]. Ad Axmed spettò il compito di comporre la musica, mentre Cali Sugulle formulava i versi della canzone che poi insegnarono agli altri artisti presenti. Quando furono pronti, i militari dissero loro che dovevano annunciare il programma dicendo «Waa codkii Ummadda Soomaaliyeed» [è la voce del popolo somalo] e non più «Codkii Jamhuuriyadda Soomaaliyeed» [Voce della Repubblica Somala].

Questo aneddoto ben rende l'idea di come il nuovo regime militare avesse individuato nella voce degli artisti e della radio una grande risorsa di potere politico. Dopo la "Rivoluzione", il *fan*²⁸ in Somalia cominciò a essere oggetto dell'attenzione e degli investimenti dello Stato.

Il Teatro Nazionale era anche il luogo dove si insegnavano le arti sceniche e sede di appuntamenti settimanali come *Heesaha hirgalay*, programma inaugurato il 14 marzo 1971 che selezionava tra numerosi concorrenti i migliori talenti. Fu attraverso questa competizione che emersero nuovi artisti, il cui nome rimase poi legato alla storia del teatro somalo. Molta enfasi fu data anche agli spettacoli ispirati al folklore e alle danze tradizionali, che venivano replicati con molto successo in varie parti del mondo (Mohamed/Abdullahi 2011:81-87).

Negli anni Settanta viene istituita *Kooxda Hobollada Waaberi*²⁹, compagnia teatrale dipendente dal Ministero della Comunicazione, in cui andarono a convergere gli artisti di Radio Mogadiscio, Radio Hargeysa e *Kooxda Ciidamada ee xoogga dalka* [Compagnia dell'esercito nazionale], associandosi in tal modo a quello che Johnson chiama «the ruling segment of Somali society» (1996:1). I limiti di questo legame divennero chiari solo a metà degli anni Settanta, quando quegli artisti che osarono criticare il regime di Siyaad Barre furono censurati, imprigionati e costretti all'esilio.

Maxamed Daahir Afrax rintraccia tre elementi ai quali gli autori ricorrevano sempre più frequentemente per il successo delle loro opere. Il tema trattato doveva essere l'amore, bisognava inserire più musiche e canzoni possibili e in terzo luogo ricorrere alla comicità e parodia.

Un secondo aspetto negativo di questo periodo era la proliferazione di opere di propaganda [*masraxa munaasabaha*], tendenza aggravata anche

²⁸ *Fan* in somalo significa arte, secondo il noto musicista Hudeidi *fan* "connotes artistic activities that are, at their most thrilling, even hypnotizing, and worthy of celebration" (Ahmed 2009:32).

²⁹ Altre compagnie private continuarono a coesistere con quella dei Waaberi, soprattutto fondate dagli artisti del Benaadir (Fanka Benaadiriga 2011).

dalla crescente oppressione del regime militare di Siyaad Barre. Come prova di questo generale clima di decadenza, Maxamed Daahir Afrax racconta come ad esempio nel bar *Wardheere* del quartiere Hodan a Mogadiscio, centro giovanile d'incontro cruciale nella diffusione delle canzoni e delle opere teatrali, fossero tornate in voga le vecchie canzoni (1987:86).

Dal 1973 in poi, si assistette a una generale decadenza del teatro (Maxamed 1987:71)³⁰, a una crescente commercializzazione e alla proliferazione eccessiva di opere che naturalmente influiva sulla loro qualità. Realizzare opere teatrali divenne qualcosa che potevano fare tutti.

Si preferiva piuttosto ricorrere a stratagemmi di cattiva qualità come la magia, costruendo plot inverosimili al solo scopo di richiamare un pubblico più vasto.

Per esempio in *Qabrigii jacaylka* di “Sangub”³¹, messo in scena nel 1978, Saddex Wajiile [tre facce] incarica una strega con un serpente, Xaajiya Masley, di vendicare il suo amore incorrisposto, lasciando però in vita l'oggetto della sua passione. L'intera famiglia della sua amata viene distrutta: il padre diventa cieco, la madre matta, la ragazza viene obbligata a sposare un vecchio ricco e il giovane che lei ama (il fratello di Saddex Wajiile!) finisce per vivere nella boscaglia come una scimmia! In un articolo uscito nel maggio 1978 sul giornale somalo, Xiddigta Oktobar³², Maxamed Daahir Afrax ne parla descrivendo file estenuanti sotto il sole, biglietti venduti al mercato nero con prezzi quadruplicati, pubblico in piedi alla quarta replica. Lo spettacolo si meritava tutta quella attenzione?

Senza confutare la critica dell'autore, preme qui sottolineare che, seppur

³⁰ Afrax chiama questo periodo Xilliga cilladaysan [l'epoca disgraziata].

³¹ Si noti che altrove Maxamed elogi Sangub per esempio per l'opera Xorriyo (1987:222), subito soggetta a censura. Maxamuud Cabdullahi Ciise “Sangub”, nato nel 1944 nella città di Hargeysa, si formò presso la radio della sua città natale, sotto la guida di importanti autori come Cabdille Raage e Cisman Askari. Nel 1961 si trasferisce a Mogadiscio e lavora per la radio locale. Fu uno dei nomi più importanti del gruppo teatrale *Waaberi*, prestigiosa compagnia teatrale che dipendeva dal ministero dell'informazione. Prolifico autore teatrale, Sangub ha dichiarato recentemente come alcuni dei suoi lavori fossero confezionati tenendo conto dei gusti del pubblico e del vaglia della commissione di censura da cui dipendeva il suo stipendio (Cabdullahi 2002). Sangub attualmente vive a Minneapolis ed è il più importante autore teatrale della diaspora somala. Dopo lo scoppio della guerra civile, tra i suoi lavori spiccano le commedie *Qabyo* [Incompleto] 1 e 2, valido e smaliziato affresco del mondo della diaspora somala. In esse si narrano le vicende di una famiglia che si trasferisce in nord America e vi si affrontano tematiche relative al rapporto uomo-donna, all'educazione dei figli, alla gestione della vita familiare, nella perenne tensione tra assimilazione acritica e chiusura culturale. Protagonista assoluta delle commedie è Faaduma “Nakuruma” che vive attualmente a Toronto.

³² L'articolo è contenuto nella seconda sezione di Maxamed Daahir Afrax 1987, *Fan-Masaxeedka Soomaalida*, pp. 172-184, in cui l'autore presenta una selezione di recensioni a opere teatrali.

frivole, commerciali, inverosimili, queste opere dovrebbero comunque essere fonte di interesse e di studio, almeno per due ragioni.

La prima è che esse rispondevano al gusto del pubblico per il quale quegli “stratagemmi di cattiva qualità” agivano come veri e propri magneti.

I personaggi stereotipati, gli intrecci costruiti secondo un limitato numero di elementi tematici, lo stile di presentazione farsescamente rivolto verso la partecipazione e la risposta del pubblico, sono tutti elementi che danno la misura di come ogni situazione fosse sfruttata per raggiungere il massimo effetto drammatico. Questo tuttavia non significa che queste opere rappresentassero solo una convenzione e non un prodotto artistico in cui il pubblico trovava risposta alle proprie ansie e preoccupazioni (Barber 1980:34). Per comprendere appieno il teatro popolare somalo è dunque importante chiedersi per quale motivo le opere rappresentate nel periodo suddetto riscuotessero tanto successo e su quali stratagemmi facessero leva gli autori per attirare il pubblico.

In secondo luogo, non si deve escludere a priori che, pur copiando modelli in voga, gli artisti non avessero premura di comunicare un chiaro e condivisibile messaggio sociale e forse anche politico. Il ricorso all’eccesso, per esempio, attraverso l’esagerazione di certi comportamenti sociali, soprattutto quelli ritenuti immorali, è una strategia narrativa che non solo provoca riso, ma indirettamente condanna e non condona il comportamento ritenuto contrario alla morale comune.

Il modo più effettivo in cui l’identità nazionale e il senso di nazione sono assorbiti non è soltanto attraverso messaggi politici espliciti, ma anche grazie a rappresentazioni abituali della vita quotidiana e l’assorbimento dei modelli rappresentati. Spesso, questo continuo richiamo ai valori comuni, a semplici pratiche di vita quotidiana, ha il potere di creare un senso condiviso di appartenenza e di rendere gli spettatori coscienti della propria identità nazionale (Fahmy 2011:171).

Capitolo 2

FORME, MOTIVI E VOCI

2.1. *La natura orale*³³ *del teatro popolare somalo*

Uno spettacolo teatrale è chiamato in somalo *maadeys*, letteralmente divertimento, termine che deriva da *maad*, comicità. L'umorismo è infatti un elemento fondamentale del teatro somalo. *Riwaayad* è un'altra parola d'uso comune presa in prestito dall'arabo, così come *masrax* che significa dramma, o *fan-masraxeed* arte drammatica, rifiutate da alcuni in seguito alla campagna patriottica operata contro le parole straniere (Andrzejewski 1974:3).

Fino all'ottobre 1972 il somalo non aveva un'ortografia ufficiale, di conseguenza gli attori non potevano apprendere la propria parte leggendo una sceneggiatura, ma dovevano memorizzarla attraverso la trasmissione orale dell'autore³⁴. Successivamente questo processo fu reso più semplice dalla diffusione dei registratori. Molti autori si avvalsero anche di forme non ufficiali di trascrizione del somalo che spesso erano in grado di leggere molto lentamente. La scrittura era unicamente concepita come supporto visivo alla memoria orale.

Molta parte di un'opera teatrale è composta da versi allitterati che seguono gli schemi della poesia orale somala, sia nella forma che nel contenuto. Essi possono essere cantati o recitati. Sono solo queste le parti trascritte nelle note degli autori, mentre le sezioni in prosa sono semplicemente spiegate in modo generale agli attori, i quali successivamente inventano le

³³ Sulla letteratura orale in Africa si vedano gli importanti lavori di Finnegan 1970, *Oral literature in Africa*, Finnegan 1977, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, ormai considerati dei classici; per la poesia orale si veda Zumthor 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*.

³⁴ Secondo Maxamed Daahir Afrax "the dominant method of Somali poetry transmission in the post-independence era is something which may be described as a new orality aided by writing and new technology. This is a blend of traditional orality, techno-orality and writing. By 'techno-orality' I mean the type of orality which depends on the new, audio-visual technology as well as on some degree of writing and print" (Maxamed 2013:154).

loro battute secondo i dettami del plot.

Gli autori somali utilizzano gli inserti poetici per essere certi che le idee importanti siano formulate in modo appropriato, per assicurarsi che esse siano veicolate attraverso un testo definitivo protetto dalla distorsione e infine perché sono consapevoli della forte influenza che il verso ha sull'audience somala (Maxamed 2013:243).

Mentre devono riprodurre il più fedelmente possibile gli inserti poetici infatti gli attori sono liberi di alterare i loro dialoghi come meglio credono, purché rimangano fedeli alla trama.

«There are in fact very substantial variations in the wording of the prose dialogue from performance to performance». (Andrzejewsky 1974:4) Si può quindi affermare che, in queste parti fluide in prosa, gli attori sono in un certo senso co-autori.

In un'intervista rilasciata a Maxamed Daahir Afrax (2013:205), il noto drammaturgo Cabdi Muxumed Amiin descrive dettagliatamente il processo di creazione di un'opera teatrale.

Esso inizia con una sessione alla quale assistono tutti i membri dello spettacolo, guidati dall'autore/regista, conosciuto in somalo con il termine di *mu'allif*. L'autore spiega qual è l'idea centrale dell'opera che viene poi discussa dai membri della troupe. In questa sessione iniziale e nelle successive, l'idea viene sviluppata, la trama costruita e il ruolo di ciascuno determinato, grazie al contributo e alla partecipazione di tutti.

In seguito l'autore/regista inizia a comporre le parti poetiche "fisse" con l'assistenza di uno o due collaboratori e le registra immediatamente. Esse verranno poi assegnate agli attori e a un compositore, conosciuto in somalo come *mulaxin*. Quest'ultimo, dopo aver composto la musica, la registra per poterla consegnare al resto del gruppo. Gli attori e i cantanti cominciano a imparare a memoria i testi poetici dei loro rispettivi ruoli grazie al supporto di audiocassette.

Le parti poetiche "fisse" potranno poi essere cantate da un solista o un duetto con l'accompagnamento di un'orchestra e spesso da un coro composto dal resto degli attori. Queste sono le parti che l'autore vuole mettere in rilievo e sono distribuite nel corso del dramma come veicolo di commenti filosofici e morali.

Nel frattempo il *mulaxin* guiderà l'orchestra per quanto riguarda la messa a punto degli interventi musicali³⁵.

Durante le prove generali dirette dal *mu'allif*, frequentemente vengono apportate modifiche o aggiunte importanti. Perciò, nonostante un'opera sia basata su un tema o una trama individuata dall'autore, il prodotto finale risulta dagli sforzi, dalle correzioni, dai suggerimenti e dalle idee

³⁵ I compositori/ musicisti non facevano uso di spartiti musicali.

elaborati collettivamente dall'intero gruppo.

Alcuni dei primi drammi erano solo in prosa, ma, poiché il pubblico preferiva quelli composti in versi allitterati, gli autori si dovettero adattare al gusto popolare.

La natura orale del teatro somalo si può rintracciare anche nel fatto che, prima che lo spettacolo cominci, un annunciatore descrive brevemente l'opera e poi presenta autore e attori con brevi note biografiche ed elogiative, indicando i nomi dei personaggi che andranno a interpretare.

Gli attori si fanno avanti a turno, recitando una o due battute che anticipano e, per così dire, caratterizzano il personaggio da loro interpretato.

L'opera è spesso preceduta da un prologo e termina con un epilogo, entrambi cantati dall'intero cast, con l'attore o l'attrice principali come solisti.

Sebbene gli spettacoli siano annunciati dalla stampa locale, a richiamare il pubblico sono le pubblicità radiofoniche che non solo contengono informazioni pratiche sullo spettacolo, ma trasmettono estratti registrati dell'opera stessa. Grazie alla successiva diffusione degli audio registratori, le opere e soprattutto le canzoni raggiungevano anche aree remote. Spesso venivano registrate dalla radio somala e circolavano liberamente, andando a incrementare il modo tradizionale di trasmissione orale di poesie e storie.

2.2. Autori, attori e pubblico

L'autore di un'opera teatrale è conosciuto in somalo come *abwaan*, che significa saggio, e si è imposto sul termine *gabyaa*, poeta, riconoscendo al primo il doppio prestigio di poeta e di saggio. Rispetto al *gabyaa*, l'*abwaan* è legato all'ambiente più moderno e sofisticato della città (Maxamed 2013:224).

Autori, musicisti e attori spesso formano delle compagnie, alcune di queste rimangono unite a lungo e raggiungono fama nazionale. Tra le prime sono da ricordare *Walaalo Hargaysa* e *Hay sheegsheegin*, una compagnia che deve il suo nome a una propria opera di successo. Molto popolari furono le compagnie formate dagli artisti di Radio Hargeysa, di Radio Mogadiscio e della Compagnia Teatrale Militare Nazionale che confluirono poi negli anni Settanta nella Compagnia *Waaberi*.

Sebbene a un *abwaan* venisse riconosciuto prestigio e popolarità, spesso i componenti delle compagnie teatrali si guadagnavano da vivere svolgendo altri mestieri legati alla vita cittadina: essi potevano essere tassisti, insegnanti, impiegati, artigiani, piccoli commercianti. Quelli più di successo lavoravano alla radio come cantanti, intervistatori od organizzatori di programmi radiofonici. La maggior parte degli autori provenivano dalla classe media della popolazione urbana e avevano ricevuto un'istruzione

media. Difficilmente l'élite culturale produsse opere teatrali.

Pur non appartenendo all'élite tuttavia gli *abwaan* ci tenevano a ribadire il loro ruolo di educatori pubblici (Maxamed 2013:223), assumendo quindi la funzione di intellettuali organici (in senso gramsciano), ovvero sfidando attivamente lo status quo e dedicandosi con vigore a trovare e proporre alternative. Di fatto, Xassan Sheekh Muumin si conquistò la sua reputazione di commentatore e critico sociale grazie alle sue opere teatrali. Egli era profondamente radicato nella cultura tradizionale e spesso vi ricorreva per trarne guida e ispirazione. Tuttavia criticò duramente quelli che considerava i mali sociali, sia legati alla tradizione che alla modernità. In apertura della sua prima opera *Shabeelnagood* egli espresse il concetto di “vagliare” valori e pratiche culturali tradizionali. Il prologo dell'opera fu memorizzato da molti somali e in seguito divenne un elemento permanente nel teatro e associato alla famosa compagnia Waaberi (Maryan 2002:121). Nella canzone di apertura gli attori esprimevano l'obiettivo della loro missione e si proponevano di guidare e istruire il pubblico, coinvolgendolo direttamente ed emozionalmente.

Il prologo ricorda l'uso che se ne faceva un tempo in poesia, ma in questo caso non è il poeta come individuo a chiedere la legittimazione dei presenti, ma l'intera compagnia e questo dimostra come il teatro fosse concepito come pratica artistica collettiva.

Diiddan Haben iyo dharaar hadalladaan dhisnaa/Afkeenna
hooyoo horuu maraan ku hoos caawinnaa/ Hoggaa-
minnaa had iyo jeer hagnaa oo waan hagaajinaa/Ma
hagranee waan u hawlgalnaa murtidaan hurinaa/ Kala
hufnaa haqab tirnaa u hardannaa/ Dadweynahaan ha-
nuuninnaa haasaawinaa danta u hagnaa.

Hooballadii Walaalaha hanuunsanow, /waan idinla haynaa is huri-
na maynee, Halkan waxaad u timaaddeen/Aan hagar
lahayn baad caawa naga helaysaan!

(Xassan 1974:44).

Diiddan Giorno e notte diamo forma alle nostre parole/ lavo-
riamo dietro le quinte per migliorare la nostra lingua/
Noi la sosteniamo, la dirigiamo, la correggiamo/ Non la
sabotiamo, lavoriamo duramente per lei/ illuminiamo
la saggezza tradizionale/ La vagliamo, la adattiamo alle
circostanze/ le diamo tutto quello che abbiamo/ Guida-
mo il pubblico, lo intratteniamo, lo incanaliamo verso i
suoi veri interessi.

Coro Oh fratelli e sorelle ben orientati/ vi diamo il nostro
supporto, non possiamo fare a meno l'uno dell'altro,
ciò che siete venuti qui a cercare/ lo troverete da noi
senza incuria.

Il fatto che gli *abwaan* e gli attori sottolineassero così frequentemente il loro ruolo di educatori e commentatori morali potrebbe essere stato dettato anche dal modo ambivalente in cui erano considerati dal pubblico e dal loro forte desiderio di conquistarlo.

Le circostanze materiali della vita quotidiana degli artisti infatti erano completamente incompatibili con il loro talento. Povertà e disinteresse da parte dell'élite e del pubblico furono i loro più strenui nemici³⁶. La maggior parte delle persone considerava il teatro come un intrattenimento di basso livello e questa condizione condannò gli artisti (ad esclusione dei più resistenti) a comportarsi come girovaghi, soggetti ad abusi, rassegnazione e isolamento (Ahmed 2011:33).

Come enunciato da Cali Sugulle: «Haddaad xadhiggay doonayaan u garaacdo uun bay dadku ku raacayaan» [Puoi conquistare l'interesse del pubblico solo se suoni la loro corda] (Maxamed 2013:227).

Gli spettatori infatti non erano un pubblico passivo, ma manifestavano ad alta voce la propria approvazione ed erano incoraggiati a partecipare dagli attori stessi che li interpellavano per chiedere il loro appoggio, quando nasceva una diatriba con un altro protagonista. Talvolta accadeva che uno spettatore commosso salisse sul palco per donare una collana, un orologio, qualcosa di valore a uno dei protagonisti. In questo caso l'azione si fermava, i musicisti suonavano in sottofondo e il pubblico applaudiva quando lo spettatore ritornava al suo posto. Ma alla fine il dono veniva restituito al legittimo proprietario.

La presenza del palcoscenico, pur limitandolo, non modificava dunque l'intimo rapporto con il pubblico, stabilito durante le prime esperienze teatrali. Sebbene lo spazio scenico fosse chiaramente marcato e separato rispetto a quello dell'audience, questo confine manteneva la fluidità del *goob* tradizionale. Gli spettacoli stessi non si configuravano come quelli occidentali: essi avevano una durata variabile e non vi erano convenzioni riguardo al tempo, il passaggio da una scena all'altra era segnalato soltanto dall'apertura e chiusura delle quinte.

D'altra parte, la povertà della scenografia e la scarsa disponibilità di strumenti tecnici di scena facevano sì che l'illusione teatrale fosse praticamente impossibile da raggiungere. Le parti dell'opera in versi erano recitate in stile declamatorio e con una gestualità trattenuta, come se agli

³⁶ Faynus Sheekh Daahir (2013) racconta che, anche nel periodo migliore in cui venivano portati in tournée in giro per il mondo, non godevano di chissà quali privilegi: giravano con mezzi di fortuna e dormivano nei centri d'orientamento del partito, non certo in alberghi. La sua testimonianza fa da contraltare al racconto, forse più edulcorato, di Maryan Mursal, presentato più avanti. Faynus perse il marito mentre girava con lui in tournée, in un grave incidente stradale che ebbe luogo in Nigeria.

attori interessasse principalmente che il pubblico prestasse attenzione alle parole. Nelle parti in prosa, la libertà nella caratterizzazione era maggiore, ma un fattore limitava i movimenti fisici degli attori: l'uso del microfono. Questi erano posti al centro del palcoscenico e gli attori vi si avvicendavano o raggruppavano intorno. Il pubblico era piuttosto abituato alla presenza di tecnici sulla scena che aggiustavano gli strumenti e al fatto che gli attori ripetessero le loro battute, quando dette troppo lontane dal microfono.

L'uso del microfono entrò in auge durante i raduni politici e i primi spettacoli teatrali all'aperto rivolti a un pubblico molto ampio e sembrano aver reso superflua l'antica abilità vocale degli oratori nelle assemblee tradizionali.

2.3. *Musica e danza*

Sebbene Johnson sia stato tra i primi ad auspicare uno studio etnomusicale dei ritmi e delle melodie della poesia somala, finì col sostenere l'idea di un ruolo secondario della musica sulla base della scarsità di strumenti musicali nella cultura somala (Giannattasio 1988:158). Quando aggiunge che, nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, la scena musicale subì importanti mutamenti, conferma ulteriormente il pregiudizio, condiviso da molti somali, secondo il quale la musica apparve nel Paese solo negli anni Quaranta, con la nascita e diffusione delle nuove forme poetiche cantate e l'introduzione del liuto yemenita.

Non a caso il termine *muusika* è riferito principalmente alla produzione moderna, sulla base dell'idea, comune a molti Somali delle città, che *muusikada*, la musica, sarebbe comparsa nel Paese solo nei recenti anni '40, con la nascita della nuova canzone nazionale e l'introduzione del liuto e di altri strumenti d'importazione araba, indiana ed europea.

(Giannattasio 1998:137)

Che valore attribuire allora alle canzoni, strumenti e danze delle tradizioni pastorali e sedentarie somale? La varietà musicale somala riflette in effetti la realtà geografica e culturale del Paese. La musica dei pastori nomadi è essenzialmente vocale e i repertori sono legati alla poesia e alla danza, che marciano importanti occasioni sociali e cerimoniali e caratterizzano i momenti in cui le comunità si fermano e riposano.

La natura sedentaria delle comunità, che vivono nelle aree agricole e lungo la costa, ha d'altra parte favorito lo sviluppo di una musica strumentale e il consolidamento di tradizioni musicali che in parte derivano dall'interazione con altre regioni dell'Africa Orientale, così come dal contatto con culture straniere.

Ciò che è interessante in questa sede, è l'importante raccolta e riattualizzazione di vari repertori coreutici e musicali realizzata dagli artisti del Teatro Nazionale Somalo che ipostatizzò e inevitabilmente trasformò le forme espressive e i contenuti delle rappresentazioni musicali tradizionali (Giannattasio 1988:158).

In questo contesto risulta molto utile distinguere i due concetti di tradizione e di folclore (Kaarsholm/ James 2000:11) per meglio comprendere la maniera complessa in cui essi si relazionano con l'arte popolare. Se gli artisti popolari fanno infatti spesso appello alla tradizione per legittimare le proprie creazioni, il folclore riveste un valore unicamente nel contesto degli interessi della classe dominante che ne manipola e snatura il significato, privandolo del valore simbolico originale.

Dopo la Rivoluzione del 1969 e l'istituzione della compagnia *Waaberi*, gli artisti teatrali si dedicarono in modo crescente al folclore e alle danze tradizionali³⁷. Furono riuniti all'incirca trenta danzatori tra uomini e donne che costituivano il corpo di ballo della compagnia nazionale (Axmed 2015).

Diverse attrici (Faynus Sheekh Daahir, Saynab Cige, Saado Cali) iniziarono la loro carriera nell'università di Lafoole, dove ad ognuno veniva chiesto di condividere e insegnare agli altri le proprie danze folcloriche [*ciyaaraha hiddaha*].

Negli anni successivi il corpo di danza della compagnia *Waaberi* si recò in visita in molti Paesi, tra cui la Cina, la Germania, gli Emirati Arabi, l'Egitto, il Sudan, la Nigeria. Le danze che ebbero più successo si chiamavano *Wiiro wiiro & Wiiqato* (Mohammed/Abdulahi 2011 86-87). La prima si ispira al canto dolcissimo di un uccello notturno, mentre nella seconda si eseguono i movimenti dello struzzo. Danze popolari erano anche il *batar*, *walaqso*, *istun*³⁸, *kabeebey* e altre ideate dagli artisti del Teatro Nazionale come *Soogur e Gammanyo*.

Ciò che richiama l'attenzione rispetto al repertorio delle danze folcloriche somale portate in scena all'estero è la loro similitudine a danze tipiche di altre culture africane³⁹.

³⁷ Sulle danze folcloriche somale si veda Abdullahi Sceek Abdi 1988, «Danze folkloristiche somale», Alpers (1984), «Dance and Society in Nineteenth Century Mogadishu», *Somali Folklore Dance*, opuscolo pubblicato nel 1977 a Mogadiscio dal Ministero dell'Informazione.

³⁸ Ispirato a questa danza, tipica della città di Afgooye, fu girato anche un film, in cui Faynus Sheekh Daahir interpretava il ruolo della protagonista. La trama è incentrata sulla storia d'amore tra due giovani, contrastata dalla famiglia della ragazza che vuole darla in sposa a un cugino. L'ambientazione tra Afgooye e il quartiere Xamarweyne di Mogadiscio, i costumi e le danze tradizionali sono estremamente curati e ben ricostruiti.

³⁹ Alpers (1983) nel suo studio su danza e società nella Mogadiscio del XIX secolo mostra come molte danze fossero eseguite da schiavi provenienti da altre aree e fossero simili ad altre danze swahili. Una di queste, descritta da Sorrentino (1912:104-105) come danza

In assenza di dati, purtroppo non è facile discernere quale tipo di immagine si intendesse esportare attraverso quegli spettacoli e come la produzione di queste danze abbia influito sulla percezione che la cultura somala aveva di se stessa. Viene infatti da chiedersi: quali elementi del folclore furono estratti e scelti perché ritenuti comprensibili a un pubblico straniero? Che ruolo giocò la selezione di questi elementi nella comprensione che i somali avevano di se stessi? È possibile che abbia influito sulla loro definizione di identità nazionale?

D'altra parte, danzatori e musicisti dovettero entrambi scontrarsi con la percezione ambivalente che di loro aveva il pubblico.

Lo stesso leggendario Cabdullahi Qarshi dovette affrontare la scomunica dei religiosi e nascondere la passione per il liuto alla sua famiglia (Mohamed 2008:68).

Una testimonianza simile è offerta da Hudeidi che racconta come la sua carriera di liutista fosse considerata una sventura dai membri maschili della sua famiglia (Ahmed 2009:34). Ciò non impedì a Hudeidi di proseguire la sua carriera a Mogadiscio, dove incontrò musicisti a suo parere più virtuosi di quelli del nord⁴⁰, sebbene non avessero la stessa abilità e sofisticatezza nel comporre canzoni e poesie, per via delle diverse tradizioni culturali (Ahmed 2009:38).

Dopo l'Indipendenza, gli artisti del Benaadir furono raggiunti dalla compagnia dei *Walaalaha Hargeysa* di cui facevano parte Cabdullahi Qarshi, Cumar Dhuulle e Cali Sugulle. Da questi artisti del nord ebbero l'occasione di imparare il somalo di quelle regioni, mentre prima parlavano solo la variante *benaadiri*⁴¹. In un divertente aneddoto Cali Sugulle (Bashir 2014:18) racconta come cantanti e autori avessero a volte dei problemi con i musicisti che non conoscevano profondamente la cultura e la poesia somala tradizionale per via delle diverse origini⁴².

Poiché l'uso di soprannomi [nanays] è un'abitudine piuttosto diffusa tra

in cui i partecipanti imitavano i movimenti degli uccelli, potrebbe essere *Gabley Shimbir*, danza tipica di Mogadiscio citata da Faynus Sheekh Daahir (2013) come parte del repertorio del corpo di ballo.

⁴⁰ Hudeidi cita tra questi Axmed Naaji, Xussen Banjuni e Daa'uud Cali Mushaf.

⁴¹ Axmed Naaji conferma quest'opinione quando parla dell'amicizia che lo legava a Cali Sugulle (2015).

⁴² Ecco come Sugulle risolse il problema: «For example, when I was trying to teach them to put the song *I madadaali daali* to music, they could not understand it. They could, however, understand *Miyarkaygii adigaa haa, maskaxdiisii la boxoo hoo, heedhe Magool hoooy, Ina abti macaaneey hoo*. Sugulle then tried to make them understand by saying: *Talyaani Poorko, Poorko, Toobe handaare, Rooma, Antaka Roma puke, English butaano, butaano Toobe handaare, landara*. In this broken Italian language, Sugulle said he managed to make Hussein Baajuuni and Hassani understand the tone» (Bashir 2014:19).

i Somali, alcuni dovettero persino modificarli per renderli comprensibili. In un'intervista rilasciata a "Kolombo" (Cabdullahi 2002), Maxamuud Cabdullahi Ciise "Sangub" racconta come il suo soprannome fosse inizialmente "Singub" [bruciatore di anche], perché dopo un incidente domestico in cui si bruciò l'anca, decise che tutti gli altri bambini avrebbero dovuto avere il suo stesso marchio⁴³. Quando fu trasferito da Radio Hargeysa a Mogadiscio, all'inizio gli artisti non si capivano completamente, come sarebbe poi avvenuto in seguito, perché parlavano dialetti diversi. Non facevano che interrompersi chiedendo «Yaa?» [Cosa?], perché era difficile comprenderli. Un giorno, un suo collega gli disse che la gente non avrebbe mai capito l'espressione "Singub" e di scegliere piuttosto come soprannome "Sangub" [bruciatore di nasi] che poi rimase quello più popolare.

Il teatro popolare somalo dunque, mettendo insieme tradizioni distanti e talenti diversi tra loro, rappresentò un'esperienza sociale importante per il Paese, una vivace fucina culturale.

2.4. *Scenografia e influenza indiana*

La maggiore importanza attribuita agli estratti poetici potrebbe essere stata motivo di differenze sostanziali tra le differenti esperienze teatrali. Ad esempio, nelle opere del Benaadir, la sceneggiatura è prevalentemente in prosa e le canzoni sono distaccate dal corpo del testo. Cantanti e attori hanno ruoli ben separati: i cantanti difficilmente recitano e quando intervengono lo fanno senza apparire in pubblico, mentre gli attori continuano a muoversi sulla scena (Moxamed 1987:140).

Un altro aspetto interessante del teatro popolare del Benaadir è la particolare importanza riconosciuta alla scenografia. Di solito nelle altre esperienze teatrali, le scene all'aperto sono rappresentate su un palcoscenico spoglio e pochi oggetti di arredamento, come un tavolo e alcune sedie, sono sufficienti a indicare che ci si trova in un ambiente interno. Questo è dovuto al fatto che le arti figurative non sono generalmente praticate tra i Somali, tranne presso le comunità di artigiani residenti nelle aree costiere.

⁴³ Ecco come nella stessa intervista Sangub racconta questa vicenda: era una stagione prospera, c'erano animali in abbondanza e trascorrevano piacevolmente la notte. All'alba accesero il fuoco per scaldarsi e Maxamuud disse agli altri bambini che avrebbe fatto loro il marchio che aveva sull'anca, lo stesso che avevano i cammelli. Poiché lo temevano, accettarono di farsi marchiare e mentre tornavano a casa piangendo, quando una donna chiese loro cosa fosse successo, risposero che era stato Maxamuud a bruciarli. La donna esclamò: «Naa singubkaani waa maxay?» [ma cos'è questo bruciatore di anche?] e così, da quel giorno, gli affibbiarono quel soprannome.

Compagnie teatrali legate a queste comunità, in particolare a Mogadiscio, usano a confronto scenografie piuttosto complesse, come la casa/padiglione o l'imbarcazione che riporta a casa l'eroe di *Sabre aa sed leh* prodotta dalla compagnia Diinlow Kabirow nel 1969 (Andrzejewski 1974:7).

Amiin Caamir, noto fumettista somalo e artista visivo, conferma che gli artisti del Benaadir investissero molto di più nelle scenografie e di averne create per loro in molte occasioni⁴⁴.

Oltre alla scenografia, la compagnia Libaaxyada Maaweliska Banaadir inserì un'altra novità nel teatro del Benaadir: i costumi di scena [*huga*], dando vita a un genere teatrale definito *masrax jacbur* [teatro misto] (Awees s.d., 5).

Nella maggior parte degli spettacoli tuttavia, gli abiti di scena continuano a essere gli stessi della vita reale: maschere e costumi fuori dall'ordinario erano completamente assenti nel teatro somalo.

Elemento peculiare del teatro del sud è il fatto che, più che dagli spettacoli di varietà italiano messi in scena a Mogadiscio nel periodo coloniale, fu particolarmente influenzato dal cinema indiano⁴⁵ (*ibid.* 6). Ciò si può rilevare nella scelta dei soggetti, quasi sempre d'amore, nella musica, nello stile di recitazione e infine nell'inserimento di intermezzi musicali e comici nella trama.

It would be difficult to trace any foreign influence on the style of Somali acting, with the one exception of that of popular Indian films on some actors in the companies which are drawn from the old settled communities of Mogadishu, who are particularly fond of imitating Indian stars.

(Andrzejewski 1974:8).

Uno dei primi spettacoli del Benaadir, *Laayac* del 1954 opera di Iikar Sh. Cali, è una reinterpretazione di un noto film indiano del 1951 *Awaara* diretto da Raj Kapoor (Mohammed/Abdulahi 2011:42).

Conferma dell'influenza del cinema indiano sul teatro popolare somalo ci vengono anche da testimonianze di artisti del Benaadir, come quella

⁴⁴ Amiin Caamir è una figura molto nota nella diaspora somala per via la sua instancabile attività di vignettista satirico volta a commentare le questioni politiche del Paese. Attualmente vive a Toronto. In un'intervista rilasciata su Somali TV of Minnesota (2011), Amiin racconta l'inizio della sua insolita carriera artistica: due volte a settimana portava il carbone allo zio e con i frammenti che gli rimanevano disegnava sui muri. Un giorno un russo, vedendolo dalla finestra, fu colpito dal suo talento e lo mandò a chiamare dal suo autista. Poiché era un pittore, questo fu il suo primo maestro. In età adulta Amiin cominciò a lavorare per il quotidiano Xiddigta Oktobar, per la sezione sportiva, ma anche in quelle pagine era difficile sfuggire ai censori.

⁴⁵ Nei numeri del quotidiano Il Corriere della Somalia pubblicato durante il periodo dell'AFIS, la proiezione di film indiani è spesso pubblicizzata nella pagina degli spettacoli.

rilasciata da Aw Koombe su Universal TV (Fanka Banadiriga, 2011)⁴⁶, ma anche dallo stesso Cabdullahi Qarshi:

I went to a British school for a while, particularly night school. However, again I became completely bored with formal learning and I became more enticed by music. So instead of spending my time on learning and schooling, I spent many hours watching Indian movies, primarily to listen to accompanying Indian songs.

(Mohamed 2008:67)

L'accesso alla musica indiana era anche facilitato dalla presenza di musicisti indiani in Somalia: il polistrumentista Ina Beenaale (*ibid.* 68) faceva parte del primo gruppo al quale Qarshi si unì, e membro dei Walaalaha Hargeysa era anche il flautista Rao (*ibid.* 73). La popolarità del cinema indiano infatti non era limitata solamente nella regione del Benadir, ma si estendeva in tutto il Paese. Maxamuud Jaamac Cumar "Ilkacase" trasse ispirazione dal cinema indiano per la sua prima opera Taamilo (1956), rappresentata in lingua somala nella città di Aaden (Mohammed/Abdullahi 2011:123).

La popolarità dei film indiani in Somalia mette in luce un fenomeno di circolazione dei media tra Paesi non Occidentali (sud-sud), un flusso culturale transnazionale che è per lo più ignorato dalle recenti teorie della globalizzazione (Larkin 1997:407). I film indiani offrivano al pubblico somalo un coinvolgimento immaginario con forme di tradizioni diverse dalla propria e allo stesso tempo proponevano una concezione della modernità non compromessa ideologicamente e politicamente dall'Occidente⁴⁷.

⁴⁶ Aw Koombe iniziò a recitare nel 1956 in un'opera Benaadiri interpretando un ruolo femminile:

«Naageheenii oo riwaayadda wax ka samayn lahayeen waa xishoonayeen. Annaka aa wax subinaynay. (...) Aniga booyeeso aan ka ahaayay. (...) Attoorihii oo gabadha jacaylayn-lahaayay aniga uu i jacalaaday. (...) Heesaha hindiga aan beddeli jirnay». [Le nostre donne che avrebbero dovuto partecipare si vergognavano. Lo facevamo noi (al loro posto). Io ho fatto la parte della *booyeesa*. L'attore che si sarebbe dovuto innamorare della ragazza, si è innamorato di me! Adattavamo le canzoni indiane.]

⁴⁷ In assenza di dati non è possibile fare una ricerca specifica sull'influenza del cinema di Bollywood sul teatro popolare somalo. Tuttavia, l'idea della circolazione di media tra Paesi non Occidentali, spezza la dicotomia tra Occidente e non, tra colonizzato e colonizzatore, tra modernità e tradizione, mettendo in primo piano piuttosto l'abilità dei media di creare *parallel modernities* (Larkin 1997:407), ovvero di far convivere spazialmente e temporalmente diversi flussi economici, religiosi e culturali inclusi nel concetto di modernità.

2.5. *Commedia e parodia*

Come abbiamo visto, la commedia, in somalo *majaajillo*, è un aspetto che gioca un ruolo fondamentale nel teatro popolare, che finora è stato poco analizzato.

Il teatro somalo alle sue origini contava tra le sue denominazioni anche il termine *maadeys* che significa divertimento, derivante da *maad*, comicità. Le prime opere vennero in più sedi descritte come «il risultato di una commistione fra poesia, canzone e azioni comiche, legate tra loro dalla trama di una determinata storia» (Waasuge, 2).

L'importanza della comicità è suffragata anche dalla eccezionale pubblicazione di un'opera dal titolo *Qosolka Masraxa ee Hobollada Waaberi* (Hobollada, 1987). Si tratta di una raccolta di sketch comici tratti da spettacoli teatrali. Ecco come nell'introduzione è esplicitata la finalità del libro:

Buggani waxaan ugu talo galnay inuu qayb weyn ka qaato madad-daalada bushada dhexe, si ay u helaan waxay akhristaan oo ay kaga kaaftoomaan buugaagta afafka qalaad ku qoran, isla markaana u raad fiican ku reebo waayaha nolol-bulshaadeedka xagga dhaqanka (*ibid.* V).

Questo libro ha il fine di promuovere l'intrattenimento della classe media, in modo che abbiano qualcosa da leggere e possano fare a meno dei libri scritti nelle lingue straniere e nello stesso tempo di lasciare una traccia positiva nella vita sociale per quanto riguarda la tradizione.

Seppure la pubblicazione della raccolta avvenisse in un momento di declino nella produzione artistica in Somalia, il numero di scene comiche presenti nelle opere teatrali, in tutte le varie fasi storiche, dimostra chiaramente quanto esse ne fossero parte integrante, così come le canzoni d'amore. La funzione della comicità sarà meglio contestualizzata nell'analisi delle singole opere, ora tuttavia se ne anticiperanno alcuni temi ricorrenti.

L'atteggiamento reverenziale per la lingua somala e la sua letteratura orale, promossa dal nazionalismo somalo, portò a un rifiuto per i prestiti linguistici non solo dalle lingue europee, ma anche dall'arabo, lingua prima molto rispettata e largamente impiegata in contesto religioso. A tale scopo, molte nuove parole furono create da radici e affissi somali per supportare i bisogni della vita moderna. Tuttavia, ridicolizzare e parodiare le lingue un tempo coloniali sortiva un effetto particolarmente felice tra gli spettatori, provocando un'ilarità collettiva. Si veda l'esempio seguente, dove l'effetto comico è potenziato dal ricorso all'allitterazione, nell'esilarante elenco di Shammado.

- Kulmiya: Ii sheeg waxay cunto!
 Shammado: Oo ma dhigaysaa?
 Kulmiya: Oo! Dhakhtamimadayda ma waxaad moodaysaa bilaa-sh? Three years baan baranaayay. What do you mean?
 Shammado: Maandheey afCarbeedka iga aa yar e!
 Kulmiya: *Tell me please!* Hadal, hadal, hadal!
 Shammado: Hadda maandheey, in kastaan reer beled ahay, ma ogtahay inaan afTalyaaniga sidaa u aqoon aad igula hadlaysid!
 Kulmiya: *Mi dispiace* . Ila hadal baan ku iri. Dhaqso iigu sheeg!
 Shammado: Waxay cuntaa, basbaas, kow dheh.
 Kulmiya: Haye?
 Shammado: Beedh ceedhin,
 Kulmiya: Yaa? Yaa?
 Shammado: Basbaas iyo beedh ceedhin iyo bataato iyo babay iyo binigaal iyo bursaliid ay mar mar ku laab jeexdo. Kaas horta waa bay ku sakaraaddaa, way is ka jeceshahay uun moogi ye.
 Kulmiya: *Listen, what is the bursaliid? What is the meaning of bursaliid?*
 Shammado: Sow taan ku idhi ma aha, haygula hadli afTalyaani dambe?
 Kulmiya: Waxaan ku idhi bahalkan aad hadda sheegtay waxaad tidhi digirsaliid leh maxay tahay?
 Shammado: Woho! Oo maandhey, laba sanaad maqnayd, ma bursaliid baanad oqoon adigu? Belaayo ku degtay!
 (Xassan 1974:100)
- Kulmiya: Dimmi cosa mangia!
 Shammado: Perché, lo vuoi scrivere?
 Kulmiya: Credi che essere medico sia uno scherzo? Ho studiato *three years*. *What do you mean?*
 Shammado: Mia cara, piano con l'arabo!
 Kulmiya: *Tell me please!* Parla, parla, parla!
 Shammado: Figliola, anche se sono una donna di città, non capisco bene l'italiano che mi parli!
 Kulmiya: *Mi dispiace*. Ti ho detto di parlarmi, dimmi, in fretta!
 Shammado: Mangia peperoncino, e fa uno.
 Kulmiya: Sì?
 Shammado: Fegato crudo
 Kulmiya: Cosa?
 Shammado: Peperoncino, fegato crudo, patate, papaya, melanzane, frittelle⁴⁸ che a volte le fanno venire i bruciori, la fanno sentire malissimo, soltanto che le piace.

⁴⁸ Frittelle è la traduzione approssimativa del termine composto *bursaliid* [letteralmente farina-olio] un neologismo in somalo che, come tutti gli altri termini dell'elenco, è allitterato in B.

- Kulmiya: *Listen, what is the frittelle? What is the meaning of frittelle?*
Shammado: Non ti ho forse già detto di non parlarmi più in italiano?
Kulmiya: Ti ho detto: cosa sarebbero questi fagioli-olio di cui parli?
Shammado: Ah, ah, ah! Sei stata via per due anni e non sai cosa sono le frittelle? Che ti prenda un accidente!

La questione della lingua e, in particolare, le incomprensioni e gli equivoci che nascevano tra somali del nord e quelli del sud sono un tema ricorrente nella comicità somala.

In *Safarkii Dhamac* [Il viaggio di Dhamac] (Hobollada 1985:12), il protagonista Dhamac si reca a Mogadiscio a trovare un parente, partendo da un villaggio nei pressi di Burco. Arrivato nel piazzale di Ceel Gaab⁴⁹, interpellava un tassista con cui mal si comprende e il quale infine approfitta della sua mancata conoscenza della città per imbrogliarlo. Arrivato in una trattoria si scontra con il cameriere che gli elenca il menu in una sorta di *pidgin* italiano⁵⁰ a lui incomprensibile, come d'altra parte lo sono le pietanze stesse:

Il-brimo: waa Isbageeti al-torno, isbageeti saldato, riiso biyaanko, iyo riiso con suugo. Secondo: kabreeto al forno, beeshi fritto, muuskolo, arrosto, bisteeki alla bismark, boollo al diavolo iyo tribbo. Teerso waa: frutto, babaay kareema. Cabitaanka waa: jinjir, marinda, isbremuuto iyo acqua minerale (*ibid.* p.14).

Il primo è: spaghetti al tonno, spaghetti saltati, riso bianco e riso con il sugo. Il secondo: capretto al forno, pesce fritto, muscolo, arrosto, bistecca alla Bismark, pollo alla diavola e trippa. Terzo è: frutta, papaya, crema. Bibite sono: ginger, mirinda, spremuta e acqua minerale.

Sull'incomprensione linguistica si basa anche il dialogo tra Xaaji Barakaale, un negoziante di Hargeysa, e Macow, descritto come uno dei primi impiegati mandati al nord da Mogadiscio (*ibid.* 32).

Tutto l'equivoco scaturisce da una domanda posta da Macow: «Xalwo ma qabtaa?». Mentre a Mogadiscio il verbo *qab* significa “avere”, al nord si usa soltanto per dire “essere sposato con”. Macow desidera solo sapere se il negoziante vende *xalwo*⁵¹, dolce di cui sente una terribile nostalgia, ma poiché la moglie di Xaaji Barakaale si chiama Xalwo, il negoziante

⁴⁹ Ceel Gaab, sede di un grande mercato di Mogadiscio, era anche il luogo da cui gli autobus a lungo percorso partivano.

⁵⁰ Per il concetto di *pidgin* italiano, che verrà più avanti ripreso, si veda Banti 1990, «Sviluppo del sistema verbale nell'italiano parlato da somali a Mogadiscio».

⁵¹ Dolce somalo fatto con burro, zucchero e sostanze amidacee (Puglielli 1998).

pensa che Macow si riferisca a lei! Il dialogo è un crescendo comico di malintesi: Macow describe il dolce di cui sente la mancanza in termini sensuali, mentre il negoziante pensa stia parlando di sua moglie!

Un aspetto peculiare degli inserti comici è la loro trasgressività, ovvero è l'unico spazio in cui gli autori si permettono di trattare temi altrimenti considerati scabrosi, se non addirittura osceni.

In *Cirro Cebeed* (*ibid.* 16), la giovane Fasaxan inganna il vecchio e ricco donnaiolo Guureeye, convincendolo a sposarla e ad allestire per lei una grande casa a cinque piani. Persuade il fidanzato geloso ma squattrinato, promettendogli di accoglierlo tutte le mattine, quando il vecchio esce per andare al lavoro. Una mattina Guureeye, insospettito, si nasconde sotto il letto, solo per scoprire che i due giovani se la spassano alle sue spalle!

Figura ricorrente è anche quella del *doqon/nacas* [lo scemo, lo stolto]: ben due racconti portano la firma di Aw Kuuku (*ibid.* 1, 23), noto attore comico che verosimilmente inventava le scene che lo vedevano come protagonista e in cui molto spesso interpretava un ruolo clownesco. Aw Kuuku è sempre attirato dalle donne, le sogna di notte mentre lo coccolano e lo baciano, le tocca esplicitamente senza permesso, spesso guadagnandosi botte e schiaffi, si fa ingannare, ma non riesce mai a conquistarle.

Tuttavia, la scena più esplicita sessualmente in cui la figura del *doqon* viene portata all'estremo è in *Meesha yaa Maraaya* [Chi passa di lì], scritta nientemeno che da Xuseen Aw Faarax⁵². I protagonisti sono due poveri scemi vagabondi, una donna chiamata Miida e un uomo di nome Meecaad. Quest'ultimo, vedendo che il mattino quando si sveglia la sua compagna di sventure è mezza nuda, viene preso dal desiderio sessuale. Ogni sera le si avvicina e Miida gli acconsente di accarezzarle prima il piede, poi sempre più in su, fino ad arrivare all'inguine!

È evidente come una descrizione del genere sarebbe un tabù assoluto per la cultura somala, se non fosse che i due protagonisti vivono ai margini della società.

Un altro tema ricorrente è quello dei "falsi guaritori": in *Toosinta tuurta* [Il raddrizzamento della gobba] (*ibid.* 28), il ricchissimo e vanitoso Samantar viene colpito da un male improvviso che gli fa crescere un'enorme gobba. Poiché ha promesso una ricompensa cospicua a chi riesca di guarirlo, due millantatori si presentano come medici esperti, solo per sottoporlo alle torture più efferate!

Falan invece, la protagonista di *Beentii Beentu rogatay* (*ibid.* 39), si

⁵² Xuseen Aw Faarax, poeta e autore teatrale, fu uno dei membri fondatori della compagnia *Walaalaha Hargeysa*. Negli anni Cinquanta contribuì sostanzialmente allo sviluppo del teatro somalo e collaborò frequentemente con Cabdullahi Qarshi. Entrò in seguito a far parte della compagnia *Waaberi* (Andrzejewski 1985:399).

fa ingannare da un'anziana che le promette di guarirla dietro corrispettivo di una cifra sostanziosa. La menzogna della finta guaritrice si ritorcerà contro la vecchia, grazie a un piano architettato dal marito di Falan e da un suo fedele amico.

La commedia attraverso la parodia, l'eccesso e il grottesco, grazie alla forza liberatoria e dissacrante del riso, si arrogava il diritto di esprimere e mettere in scena tematiche altrimenti tabù per la morale somala, mettendo allo stesso tempo in luce il modo in cui cambiamenti recenti, come l'urbanizzazione o il movimento interno della popolazione somala, intensificatisi dopo l'Indipendenza, avessero fatto emergere nuove questioni, come quella dell'adozione di una lingua nazionale, comprensibile e comune a tutti i Somali.

2.6. *Attrici, autrici e cantanti nel teatro popolare somalo*

Nei primi anni, la reputazione delle ragazze che recitavano e cantavano nel teatro e la cui voce veniva trasmessa alla radio fu oggetto di scandalo e riprovazione sociale. L'ostracismo di cui si videro soggette aggravò il loro isolamento, poiché gli artisti si trovarono costretti a creare una propria comunità chiusa per proteggersi l'un l'altro. Questa è la ragione principale per cui le pioniere del teatro popolare somalo, come Mandeeq, Guduudow, Baxsan e Magool usarono dei soprannomi allo scopo di proteggere la propria identità. In seguito, alcuni segmenti della popolazione somala (soprattutto quelli più istruiti) divennero consapevoli della difficile posizione delle artiste e riconobbero il valore del loro contributo artistico alla produzione culturale somala. Essi tuttavia rappresentarono una minoranza, almeno fino ai primi anni Settanta, quando si cominciò a dare una maggiore importanza ai valori secolari e moderni.

La posizione e percezione sociale delle artiste fu sempre caratterizzata da una certa ambiguità, giacché da un lato erano amate e idolatrate dal pubblico, dall'altro guardate con sospetto.

Tuttavia, nel considerarne la vita e il percorso artistico, ciò che salta più all'occhio è la strenua tenacia di queste donne, la loro convinzione e indipendenza, l'anticonformismo accompagnato da una consapevolezza del loro ruolo sociale di intrattenitrici, ma anche di animatrici culturali.

Magool, considerata unanimemente dai Somali come la regina della voce [*Boqoradda Codka*], lasciò Galkacyo, sua città natale, nel 1961 al solo scopo di realizzare il suo sogno: diventare una cantante. Aveva solo 21 anni e fino a quel momento aveva lavorato come cameriera in una sala da tè (Bashir 2014:3). All'epoca c'era un gran bisogno di voci di donne: a causa dell'opposizione dei tradizionalisti infatti, i ruoli femminili erano interpretati principalmente da uomini. Era pregiudizio comune che solo

le prostitute cantassero versi d'amore⁵³. Cali Sugulle, uno dei principali autori delle sue canzoni, ne ammirava la memoria e la flessibilità linguistica: nonostante fosse analfabeta, Magool aveva un grande talento nell'adattare i versi e le parole alla propria voce e alla musica che l'accompagnava.

A causa della crescente oppressione e censura del regime militare, dopo anni di brillante carriera, nel 1979 Magool scelse la strada dell'esilio. Tornò solo dopo ben otto anni trascorsi tra il Sudan e gli Emirati Arabi.

Nei primi anni Settanta, molti artisti cominciarono ad essere mandati a Xalane⁵⁴, luogo di addestramento militare e indottrinamento ideologico. Faaduma "Nakruumah" ha confermato questa informazione, raccontando come si guadagnò il suo soprannome proprio durante il periodo lì trascorso⁵⁵.

In assenza di dati precisi a proposito della partecipazione attiva delle artiste nel processo di creazione delle opere teatrali, è possibile coglierne accenno non solo nei frequenti elogi diretti al loro talento linguistico, ma anche nelle loro testimonianze dirette. Queste giovani amavano il teatro e a quest'arte sacrificarono la propria reputazione, se non addirittura la propria libertà. Eppure, sebbene le loro controparti maschili auspicassero il contributo e la partecipazione femminile nella messa in scena delle loro opere, diverso era quando le donne osavano farsi autrici: qui la censura sociale mostrava ancora il suo volto più maschilista.

Maryan Omar Ali nel 1974, dopo aver scritto un racconto che pensava poter essere un buon soggetto teatrale, lo consegnò a un *abwaan* che conosceva, Cismaan Aaden Askari. Il testo gli piacque e così scelse alcune canzoni, si appropriò del soggetto e diede alla sua opera il titolo *Wadhaf iyo Shimbiro War iskuma Hayaan* [Gli uccelli non conoscono il pericolo della fionda], senza riconoscere il contributo di Maryan (Ahmed 2009:34).

Ancora più clamoroso è il caso di Saado Cali⁵⁶, nota cantante e attrice somala, messa in prigione ben due volte: la prima per aver partecipato

⁵³ Commento espresso da Cali Sugulle in Bashir (2014:6).

⁵⁴ Xalane era il nome del Centro di addestramento militare, intitolato a Maxamed Cabdulle Xalane un membro dell'esercito somalo che perse la vita nella guerra Somalo-Etiopica nel 1964.

⁵⁵ Uno degli insegnanti del Centro di addestramento militare era un Egiziano che rimase molto colpito dai risultati brillanti di Faaduma e le disse che se continuava così sarebbe diventata importante come il presidente del Ghana (paese in cui era appena stato) Kwami Nkrumah. Le sue amiche cominciarono subito a prenderla in giro, dicendole che in realtà l'insegnante l'aveva uguagliata a Nkrumah per via della sua carnagione molto scura. Quando il giorno successivo, davanti a tutte le altre ragazze, l'insegnante le si rivolse chiamandola Nkrumah, Faaduma scoppiò a piangere, mentre tutte ridevano. Successivamente Nkrumah divenne il suo soprannome anche nel teatro (Faaduma Nakruuma 2010, Intervista personale, Toronto).

⁵⁶ Saado Cali Warsame, attrice e cantante somala, nasce a Buhoodle nel 1950. In seguito allo scoppio della Guerra civile, si trasferisce a Minneapolis (Minnesota) e torna in Somalia nel 2012 come membro del parlamento federale somalo. Nel luglio del 2014 muore assassinata a Mogadiscio. L'omicidio è subito rivendicato da Al-Shabaab.

alla catena poetica Deelley⁵⁷, la seconda per aver cantato la celeberrima *Landkuruusar* (composta da Cabdi Muxumud Amiin nel 1989) un atto di accusa gravissimo nei confronti di un governo sempre più repressivo e corrotto.

Mentre il caso di *Landkuruusar* fa capire come le cantanti fossero considerate corresponsabili all'autore per i messaggi da loro veicolati⁵⁸, la vicenda della *Deelley* è ancora più emblematica (Ahmed/ Ibraahim 2001:250-254).

La *Deelley* fu una catena poetica che si protrasse tra il 1979 e il 1980 e vide come protagonisti i maggiori poeti e intellettuali di quegli anni. Il loro obiettivo era quello di dar vita a un'opera letteraria nazionalistica che si opponesse al pericolo del tribalismo. Nonostante fossero tutti d'accordo sul fine da perseguire, tuttavia dissentivano per quanto riguarda le cause e il modo di farvi fronte. Alcuni infatti attribuivano il risorgere del tribalismo al Governo, altri al basso livello socioeconomico in cui versava il Paese, altri ancora ad entrambe le cause.

Saado Cali, l'unica donna che prese parte alla catena poetica *Deelley*, fu incarcerata perché sospettata di aver rivendicato come propria una poesia di cui i veri autori erano Hadraawi e Gaarriye. Il sospetto si basava sul fatto che Saado non avesse mai scritto poesia prima di allora. Saado riteneva che questo gesto fosse chiaramente volto a intimorire le donne, affinché non entrassero nel dibattito corrente riguardante l'amministrazione del governo. Quando le fu fatto notare che la Rivoluzione aveva fatto molto per l'uguaglianza tra uomini e donne, Saado rispose: «Raggu wixii ay midigta ku siyeen dumarka ayay bidixda kaga qadayaan. Tallaabadii Kacaanka oo sinnaanta waa la goganayaa!» [Gli uomini quello che hanno dato alle donne con la mano destra, glieli prendono con la sinistra. I successi della rivoluzione in quanto a uguaglianza vengono trasgrediti!] Non è un caso che tra i 49 poeti che presero parte alla Deelley, l'unica messa in prigione fosse una donna.

2.7. Una storia esemplare: Maryan Mursal

La storia di vita di Maryan Mursal, nota cantante e attrice somala viene qui di seguito presentata come storia esemplare⁵⁹, nel senso che si

⁵⁷ Saado trascorse sei mesi in carcere mentre era incinta. Alla figlia che nacque diede poi il nome di Xorriyo [Libertà].

⁵⁸ Cabdi Muxumud Amiin racconta che Saado fu l'unica ad accettare di cantare *Landkuruusar* consapevole dei rischi che correva (Khadar 2010).

⁵⁹ Kapteijns (2009:2) spiega nel modo seguente l'uso che fa dell'espressione "exemplary narrative,": The term "exemplary narrative," a story told by a narrator to serve as an inspiring

cercheranno di mettere in luce e di astrarre quegli ideali e quei valori che hanno forgiato la sua esistenza e che la guidano tuttora nel suo instancabile attivismo nella diaspora, mirato soprattutto a ispirare una nuova generazione di giovani somali.

Maryan Mursal⁶⁰ nacque a Galkacyo nel 1950 e, quando aveva solo sei anni, si trasferì con la madre a Mogadiscio, città in cui crebbe. Sin da piccola amava così tanto la musica da nascondersi nei fusti vuoti, dove poteva battere il ritmo con il supporto di un bastone di legno e sentire la propria voce amplificata. All'età di quattordici anni, fu attratta da un gruppo di musicisti che suonavano vicino a casa sua. Poiché stava sempre incollata al loro cancello per ascoltarli, un giorno la mandarono a chiamare, chiedendole se sapeva cantare. Maryan si mise subito alla prova e il risultato fu eccellente: i musicisti decisero che avrebbe cantato con loro. Il primo posto dove si esibì fu un bar del Quarto Chilometro, cantando *Indho caashaqa* [Occhi d'amore].

Inizialmente sua madre non era contraria alla sua carriera artistica, ma quando il gruppo le propose di andare in tournée a Hargeysa si oppose: poteva cantare nei bar, ma non viaggiare così lontano. Maryan era molto legata alla madre che aveva solo due figlie e, siccome nella società somala solo alle donne che partoriscono figli maschi viene riconosciuto prestigio, Maryan aveva sempre sognato di essere per sua madre sia una figlia femmina che un maschio. Vivevano in una capanna rettangolare di ramaglie e fango (*cariish*) e il suo desiderio più grande era quello di costruirle una casa in muratura a sei stanze con persino un giardino!

Dopo aver lavorato per qualche tempo al Bar Quarto, si trasferì al bar Tre Fontane, dove fu scoperta dal celebre musicista Axmed Naaji che la iscrisse a un concorso per lavorare alla Radio. Nonostante le concorrenti fossero molte, Maryan ebbe la meglio insieme a Faaduma Qaasin.

Quando Maryan si sentì annunciata alla radio come vincitrice, quasi sveniva dall'emozione. Si trovava al Cinema Centrale di Xamarweyne, dove tutte le persone si riunivano per ascoltare le canzoni popolari trasmesse da due grandi radio. Quel giorno i suoi familiari sacrificarono due capretti per ringraziare Allah.

All'epoca, le donne che recitavano e cantavano in pubblico godevano una cattiva reputazione, poi le cose cambiarono, perché sempre più ragazze di buona famiglia scelsero di fare le attrici.

Maryan tuttavia era fortunata, perché la sua era una famiglia di città (*reer*

example for others, is inspired by Elaine Jahner (1985)''.

⁶⁰ Il racconto si basa su un'intervista personalmente condotta nel 2006 a Southall (London) in compagnia dell'artista somala Kinsi Abdullahi, direttrice del Numbi Art Festival.

*magaal*⁶¹). All'inizio aveva paura del giudizio della gente, ma poi si fece coraggio, le bastava anche l'orgoglio di essere una donna che guadagnava il proprio stipendio!

All'inizio della sua carriera alla Radio, come succedeva a tutti i nuovi artisti, la facevano cantare sempre per ultima, ma poi piano piano guadagnò sempre più spazio e prestigio. Gli *abwaan* a cui dovette la sua fama furono Maxamuud Tukaale, Singub Cabdullaahi, Cali Sugulle e Xassan Sheekh Muumin. Negli anni tra il 1969 e il 1981, visse il suo momento di splendore: era l'epoca d'oro del teatro somalo, gli artisti erano amati e stimati e giravano il mondo. Ovunque per strada la gente la riconosceva e la salutava. Nel 1982 perse la sua voce a causa di una grave faringite e, in quanto artista dipendente dallo Stato, fu portata a curarsi a Londra e successivamente in Italia per poi tornare a Mogadiscio. Ci fu un periodo intermedio in cui cadde in disgrazia, fu accusata di aver fatto qualcosa di vergognoso, di aver girato film osé e fu allontanata dal teatro⁶². Maryan era sposata e aveva cinque figli all'epoca, ma era analfabeta e non sapeva fare nulla se non cantare e guidare, così decise di diventare la prima tassista donna di Mogadiscio. Successivamente fu perdonata dal governo, ma si era ormai talmente demoralizzata che aveva deciso di trasferirsi in Inghilterra con i suoi figli.

Tornò a Mogadiscio proprio quando la guerra era alle porte. Nel momento in cui scoppiarono i disordini, Maryan rimase bloccata nella città e visse sulla propria pelle le conseguenze del conflitto. Un giorno, mentre era al mercato, suo padre fu colpito da un proiettile. Cercò invano di salvarlo, portandolo all'ospedale del SOS dove in seguito sarebbe morto, ma fu poi costretta a fuggire con i figli. Il suo viaggio durò sette mesi, dalla Somalia, al Kenya, all'Etiopia, a Gibuti, sempre con mezzi di fortuna, un asino, un autobus, un camion, fino a quando finalmente ottenne un visto per la Danimarca. Nel suo percorso scrisse la canzone *Qax* [Fuga], musicata da Axmed Naaji, che ebbe un enorme successo tra i Somali, perché in essa vedevano rispecchiata la propria esperienza.

Abituata alla fama e al suo status di artista amata dal pubblico, Maryan si trovò in un paese freddo come la Danimarca, dov'era considerata solo una donna nera come le altre: nessuno più la riconosceva per strada, viveva in esilio, il suo Paese disintegrato e per di più era analfabeta.

⁶¹ Di città quindi implicitamente anche moderna, di vedute aperte.

⁶² Recentemente Maryan Mursal (2015) ha raccontato nel programma della BBC Witness di essere stata allontanata dal teatro a causa della canzone *Saddex Cadow* [Tre nemici] durante lo spettacolo teatrale *Hablayahow had maad guursan doontaan* [Donne, quando vi sposerete]. Si tratta di una canzone d'amore nella quale una donna si rivolge all'uomo che l'ha lasciata, ma è stata interpretata come rivolta al presidente Siyaad Barre.

Maryan non si perse d'animo: sapeva che nella vita non c'è nulla di più importante che perseguire un sogno. Si iscrisse a una scuola e, piano piano, iniziò a cantare con musicisti locali, formò il gruppo Maryan band, ma dovette attendere sei anni prima di raggiungere di nuovo il successo, coronato dall'uscita di due dischi per l'etichetta World Music. Fu molto felice quando, dopo tanti anni che andava nella stessa banca, in Danimarca, qualcuno la riconobbe!

Maryan pensa oggi di aver raggiunto il suo obiettivo e di essere soddisfatta. Desidererebbe molto che una giovane somala che indossa un bel *guuntino*⁶³ prendesse il suo posto. Nel 2004 si è trasferita a Londra e ha aperto un negozio nel mercato di Southall, perché alla sua età non c'è niente di più bello che andare al mercato e incontrare tante giovani curiose che le chiedono di raccontarle la sua vita. Maryan si augura che queste giovani somale possano un giorno vedere il loro Paese che non conoscono. Lei stessa sogna di tornare nella regione del Mudug dove è nata. Di qualsiasi luogo al mondo, più dolce del Paradiso è la propria casa. Ciò che sogna è di bere latte di cammello, mettersi l'henna nel suo giardino, stendersi al sole dopo essersi fatta la doccia con l'acqua che le scivola sulla pelle come pioggerellina.

2.8. *Le opere: temi e intrecci*

Gli autori teatrali somali quasi invariabilmente si ispirano per i loro soggetti alla vita somala contemporanea. Le vicende narrate sono sempre realistiche, eventi straordinari o soprannaturali sono raramente presenti e i personaggi, anche se a volte privi di sfumature o stereotipati, sono credibili. Il luogo in cui si svolge l'azione è spesso una città somala e nella maggior parte delle opere la scenografia è pressoché inesistente.

L'intreccio prevede di solito due o più temi di cui è difficile determinare quale sia il principale, a meno che il titolo non sia chiarificatore. I vari motivi sono tuttavia intrecciati tra loro attraverso scene in cui i personaggi si incontrano. Spesso si ricorre a un tema supplementare per fornire un commento corale agli eventi rappresentati.

Le questioni dibattute nel teatro somalo sono molteplici e riflettono tensioni e preoccupazioni sociali o eventi e conflitti storici contemporanei.

Prima dell'indipendenza diverse furono le opere, sia nella Somalia Britannica che in quella Italiana, che perseguivano la causa del nazionalismo e del pansomalismo. Il pansomalismo ha sempre giocato un ruolo assai importante nel Paese, un ruolo che ironicamente ha isolato la Somalia

⁶³ Abito femminile tradizionale.

dai sentimenti panafricani delle limitrofe nascenti nazioni del continente. A differenza della maggior parte degli Stati africani che comprendono entro i propri confini politici diversi gruppi etnici e linguistici, lo Stato somalo includeva solo una parte dei Somali. I confini politici tracciati dai poteri stranieri infatti portarono alla sezione del territorio nazionale in cinque parti, due sole delle quali andarono a far parte dello stato somalo. Uno degli esempi delle opere suddette è *Cartan iyo Ceebla* (1954) di Xuseyn Aw Faarax⁶⁴, i cui protagonisti sono due amanti – personificazioni dei due territori somali – che persone maligne cercano di tenere lontani (Andrzejewski 1974:12).

Tra le tematiche che emergono dopo l'indipendenza una è il destino dei territori somali finiti sotto il dominio di altre potenze. *Indhasaracaad* (1963), di Cali Sugulle, si allontana dal realismo tipico del teatro somalo e introduce le personificazioni dei Paesi africani e i poteri europei coinvolti. Esso riguarda l'insurrezione dei Somali che abitavano i territori del North Eastern District del Kenya scoppiato all'indomani dell'indipendenza.

L'allegoria (*sarbeeb*) è una figura retorica molto usata nelle arti verbali somale e non di rado la nazione è simboleggiata da una giovane donna.

In *Inan Sabool* (1959) di Maxamed Ismaaciil “Barkhad-Cas”, la protagonista che dà titolo all'opera è una bella ragazza della boscaglia, rapita e maltrattata da tre uomini, Jahli, Qabiil e Damac, [Ignoranza, Tribalismo e Avidità], fino a quando l'eroe della storia, Cilmi [Conoscenza] sconfigge i tre uomini per liberarla e infine la sposa (Maxamed 2013:229).

Il protagonista di *Gaarabidhaan*, opera di Xasan Sheekh Muumin messa in scena nel 1968, è fidanzato con una giovane impiegata di banca. Prima di partire per l'America, dove ha ottenuto una borsa di studio, la saluta amorevolmente, promettendole fedeltà. Tuttavia, una volta partito, la dimentica e lei, impazzita, lascia la città per la boscaglia, tornando alla vita nomade. Alla fine, dopo un fidanzamento fallito con una giovane americana⁶⁵, ritornato in Somalia, un giorno il protagonista intraprende un viaggio all'interno del Paese, gli si rompe la macchina e incontra di nuovo la vecchia fidanzata che non riconosce, sebbene lei non abbia dubbi sulla sua identità. Alla fine i due innamorati si riconciliano e si sposano (Mohamed, Abdulahi 2011:148).

⁶⁴ Poeta e autore teatrale, Xuseyn Aw Faarax fu uno dei fondatori del gruppo Walaalaha Hargeysa insieme a Cabdullahi Qarshi e a Cali Sugulle. Numerose trascrizioni e traduzioni delle sue opere si possono trovare nel volume di Johnson (1996) *Heelloy, Modern Poetry and Songs of the Somali*.

⁶⁵ La figura della sposa o fidanzata europea appare anche in due romanzi scritti rispettivamente in inglese e in somalo negli anni Settanta: *A Naked Needle* di Nuruddin Farah (1976) e *Waasuge iyo Warsame* di Xuseen Sheekh Axmed “Kaddare” (pubblicato a puntate sul quotidiano *Xiddigta Oktoobar* nel 1973).

Gaarabidhaan tratta anche un tema molto sentito in quegli anni: l'unione della Somalia italiana e quella britannica, come si è detto, creò moltissime difficoltà a causa dell'incompatibilità dei due sistemi amministrativi coloniali differenti. Una delle aree in cui questi contrasti sembravano insormontabili era, quella dell'istruzione: l'italiano infatti era stato utilizzato nelle scuole del sud mentre l'inglese in quelle del nord. Una delle urgenze maggiori divenne quindi quella di dare al somalo una forma scritta, questione che fu al centro di dibattiti e tema di opere artistiche per molti anni, fino all'introduzione dell'ortografia ufficiale nel 1972.

La protagonista di *Gaarabidhaan* vuole mandare una lettera al fidanzato che studia negli Stati Uniti e non sente da molto tempo. Di fronte all'impossibilità di scriverla, tenta invano di volgerla in prosa, traducendola in inglese, in italiano e in arabo. Infine desiste e decide di inviare un'audiocassetta su cui registra una sua poesia⁶⁶.

Con la rivoluzione del 21 ottobre 1969 molti autori sposarono la causa delle riforme messe in atto dal nuovo governo.

Una riforma intrapresa dal governo per ridurre il gap tra l'élite e il resto della popolazione fu quella di interrompere la pratica di formarsi all'estero e la creazione dell'Università Nazionale Somala. Questa misura apparentemente drastica ricevette supporto in un'opera di Hadraawi *Aqoon iyo afgangad* (1972) rappresentata da un gruppo di insegnanti ad Afgoy. In una scena un anziano incontra un gruppo di giovani istruiti di cui tutti, tranne uno, hanno studiato all'estero. L'anziano chiede loro il nome dell'albero sotto al quale sono seduti e solo il giovane che ha studiato in Somalia conosce la risposta. La scena si chiude con il lamento dell'albero *galool* (Andrzejewski 1974:14).

L'inasprirsi del regime dittatoriale di Siyaad Barre ebbe un'influenza nefasta sul teatro, tuttavia ciò non arrestò completamente la produzione artistica. Sono degli anni Ottanta due opere allegoriche che riuscirono a eludere la censura. La prima è *Xorriyo Nin Gayaa Ha Guursado* di Maxamuud Cabdillaahi "Singub" (1980), proibita dopo pochi giorni per via dei contenuti politici. L'interdizione non impedì tuttavia che girasse e si diffondesse in tutto il paese⁶⁷. L'opera inizia con Gardarro (l'ingiustizia) che riunisce i suoi figli e li manda a distruggere il mondo. Si impadroniscono di Xorriyo (la libertà) e la obbligano a sposarli tutti e quattro. È chiaro che Xorriyo rappresenta la libertà della nazione e Gardarro e i

⁶⁶ La trascrizione integrale è contenuta in Boobe Yuusuf Ducaale/Cabdiraxmaan Yuusuf Cartan 2000, *Waraysi Xassan Sheekh Muumin*, Centro Culturale di Hargaysa, Note inedite.

⁶⁷ Prova della sua popolarità è il fatto che una versione audio dell'opera sia oggi reperibile on line all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=dh3zLgp3EMU>> (ultimo accesso 5.02.2018).

suoi figli sono il nemico che minaccia questa libertà. Sebbene Sangub si sia difeso dicendo che si riferiva alla storia passata e che i quattro nemici erano le potenze che si erano spartite la Somalia, il pubblico e il governo non hanno fatto fatica ad identificare Gardarro con il regime militare (Maxamed 1987:222).

Il movimento sinuoso del serpente ispira invece il titolo di *Raad abe-eso* di Abdulasis Sheikh Ismael Daqarre. Lo spettacolo, che ha la struttura di una detective story (Ali 1996:117-122), inizia con un assassinio. Sadaal (che simboleggia il Paese) è morto, Sooyaan, il fidanzato della moglie è accusato dell'assassinio. Viene arrestato e inizia il processo. Si scoprirà poi che è stata la moglie Sababa [il potere] con l'aiuto di Sanqar Yare [colui che non fa rumore] ad averlo ucciso. Sanqar Yare è modellato sulla personalità del dittatore.

Secondo Maxamed Daahir Afrax, i tre aspetti che gli autori più criticano della tradizione e che riscontrano nella società somala contemporanea sono principalmente il tribalismo, il sistema patriarcale e la superstizione.

Questioni interne come il tribalismo e l'arretratezza culturale sono centrali in opere come *Dhulkeena dhibaha ka jooga* (1968) di Cali Ibraahim Edleh, in cui un giovane e brillante impiegato pubblico entra in conflitto con l'oscurantismo del padre e dello zio. Essi vogliono convincerlo a sottrarre denaro pubblico per comprare munizioni che servirebbero loro per attaccare un altro clan. Il ragazzo non cede, ma non può evitare uno scontro a fuoco in cui molti, tra cui lo stesso zio, rimangono uccisi (Andrzejewski 1974:12).

In *Qaran iyo Qabiil* di Cabdi Miiggane (1985), un'importante azienda statale fallisce a causa del direttore Samaadiid [colui che rifiuta il bene] che, malgrado abbia studiato in Europa, è accecato dal tribalismo. Preferisce agire in favore degli interessi del proprio clan che di quelli collettivi e come risultato la sua azienda e la sua stessa vita falliscono (Maxamed 2013:232).

Molte opere denunciano gli abusi dovuti all'ignoranza e a pratiche obsolete, in *Waxaan jirin bay jaclaysteen* (1969) un'anziana si arricchisce organizzando danze e rituali che curerebbero le persone possedute da spiriti. C'è un sub-plot comico nel quale viene denunciata la pratica del matrimonio forzato: un uomo ricco vuole sposare la figlia colta di un uomo povero pagando una lauta cifra come dote.

In *Reer ba'ow yaa ku leh!*, (1968) Maxamed Jaamac "Ilka-case" denuncia come gli uomini al potere corrompano la società tradizionale. Un uomo potente si innamora di una ragazza povera della boscaglia e, per imbonirsi i suoi fratelli buoni a nulla e ottenere la sua mano, trova loro un lavoro.

La corruzione dei valori tradizionali, causata da una sballata interpretazione di quelli moderni e occidentali, è un tema molto ricorrente nel

teatro popolare somalo.

Il tema centrale di *Kalahaab* (1966) di Cali Sugulle è l’impatto devastante dei vizi moderni sulla vita familiare. Un giovane impiegato pubblico ha il vizio, estraneo al costume somalo, di bere alcol. Tre donne contribuiscono al suo rinsavimento, tra cui gioca un ruolo fondamentale sua moglie. Parallelamente a questa storia c’è il rapporto d’amore tra la sorella del protagonista e un valente giovane contrastato dal padre che pretende una dote consistente dal corteggiatore della figlia. Entrambe le storie d’amore finiscono bene.

Nell’opera *Saddex baa isu faantay* (1983) di Xasan Cilmi Diiriye, Naado incoraggia la giovane figlia a essere seducente e a uscire con uomini che hanno soldi e macchine, comportamento considerato inaccettabile dalla tradizione somala.

La protagonista di *Sabre aa sed leh*⁶⁸ (1969) di Cali Cismaan Darook è invece un buon esempio di un personaggio diviso tra tradizione e modernità. Shoobto è innamorata di Shooble e vorrebbe sposarlo. Tuttavia sa che le convenzioni familiari non le consentono di scegliere un marito che per di più appartiene a un clan avversario al suo. Inoltre la sua famiglia sta già organizzando per lei un matrimonio combinato. Shoobto si trova quindi divisa tra la lealtà alla propria famiglia e a quella per l’uomo che ama.

L’amore è in effetti uno dei temi principali del teatro popolare somalo, ma era assolutamente tabù nella società somala tradizionale. La relazione tra uomo e donna era vissuta in completo segreto o all’altro estremo legittimata grazie a un matrimonio formale e spesso combinato. Nei primi anni Trenta, un giovane poeta che si dice sia morto per amore, Cilmi Boodheri, diede espressione poetica alla grande passione che provava per una ragazza di nome Hodan. Egli fu attaccato e criticato dai tradizionalisti, ma si difese in versi, uguagliando i suoi sentimenti a quelli dei giovani suoi contemporanei. In effetti l’amore romantico e consensuale è rimasto uno dei temi fondamentali del teatro e della canzone popolare somali, fino quasi a prevalere sugli altri di natura più strettamente politica e sociale.

Maxamed Daahir Afrax (1987:268) denuncia, dalla metà degli anni Settanta in poi, una crescente commercializzazione delle opere e la prevalenza del tema amoroso.

Boqoraddii jacaylka (1978) di Daahir Nuur “Dator Raafi” fu messa in scena da *Iskashaatada Fanaaniinta Banadir*, una compagnia amatoriale diretta da un medico, Dr Daahir Nuur ‘Raafi’. La protagonista Barni alla morte del padre eredita i suoi averi e lo zio, che ne è il tutore, per non perderne il beneficio, decide di darla in sposa al figlio Ilyas. Entrambi i ragazzi reagiscono con orrore. Il fidanzato di Barni rimane permanentemente ferito

⁶⁸ Si tratta di un’opera Benaadiri di cui si è parlato sopra, a proposito della scenografia.

in un incidente. Ciononostante lei decide di rinunciare alla propria eredità pur di restare con lui. Il succo di questa storia è che l'amore induce a scelte che compromettono lo stesso interesse economico delle persone (*ibid.* 202).

Bad dhiig ah iyo beer kal-gacayl (1978) di Yuusuf Aaden è la storia di due sorelle e due cugini che vivono nella stessa casa. Le ragazze sono preoccupate di invecchiare senza sposarsi, vengono entrambe corteggiate dal cugino (un personaggio non molto dissimile da Shabeelnagood) che ne seduce e mette incinta una, la quale disperata alla fine si suicida.

In *Dirqi maaha jacalku* (1978) di Maxamed Aadan Dacar, il tema è sempre l'amore, ma l'intreccio è più originale. I protagonisti sono sempre quattro, due ragazze e due ragazzi uno dei quali è un europeo, ciascuno ama qualcuno senza essere ricambiato. Gli equivoci continui e la bellezza delle canzoni catturano infine anche lo spettatore Afrax, nonostante sia arrivato al teatro prevenuto (*ibid.* 194)!

Capitolo 3

IL RUOLO DELLE EMOZIONI: *KALAHAAAB IYO KALAHAAAD*

3.1. *Teatro e pubblico*

Per un trentennio il teatro è stato una delle principali forme di intrattenimento nell'ambiente urbano somalo. Il pubblico che partecipava alle rappresentazioni non era limitato a un particolare gruppo sociale, piuttosto il teatro attirava un'enorme massa di spettatori, sia uomini che donne, e tra loro si trovavano sia membri di una nuova élite istruita, sia persone che non avevano ricevuto un'educazione formale. Gli spettacoli erano rappresentati non solo al Teatro Nazionale di Mogadiscio, ma anche in altre province, coinvolgendo in tal modo pastori e coltivatori delle aree limitrofe. Le compagnie teatrali spesso andavano in tour sia in Somalia che nelle regioni di lingua somala dei Paesi vicini.

Uno degli aspetti rilevanti del teatro somalo è il profondo coinvolgimento emotivo che suscitava nel pubblico. Tuttora, a distanza di venticinque anni, non è difficile incontrare somali che ricordano le opere preferite e ne sanno recitare interi passaggi a memoria con piacere e sentimento. Alcuni infatti assistevano alle rappresentazioni favorite diverse volte e ne riascoltavano le canzoni alla radio o nelle audiocassette ripetutamente.

La domanda che sorge è dunque come abbia fatto il teatro somalo, un'innovazione relativamente recente nella cultura somala, ad attrarre in modo così potente le masse.

Nell'articolo «Modern and traditional aspects of Somali drama» (1978), Andrzejewski rintraccia tra le possibili motivazioni, il ricorso estensivo che il teatro somalo faceva alla cultura tradizionale e al folclore del Paese. Come si è visto, nelle opere le parti principali sono spesso in forma poetica. L'uso della prosa è principalmente ristretto a scene comiche e a brevi conversazioni. Ciò non sorprende se si pensa che la poesia composta in versi allitterati è un aspetto dominante della cultura somala.

Questa poesia comprende diversi generi, antichi e moderni, diversificati dallo schema metrico [*misaan*] e dal tema, ma tutti accumulati dal ricorso all'allitterazione [*xaraqraac*] e da una marcata preferenza per il linguaggio figurato legato alla tradizione pastorale.

Sembra paradossale il fatto che il teatro somalo, pur aspirando a una rappresentazione realistica della vita moderna e urbana, faccia uso di un medium artistico così stilizzato. Tuttavia, secondo Andrzejewski, è probabile che la poesia rappresentasse il mezzo più efficace per colmare il gap tra la cultura tradizionale e i rapidi sviluppi che la società somala stava vivendo, proteggendola in tal modo «against a split in its collective personality» (Andrzejewski, 1978:86).

Maxamed Daahir Afrax, nella sua analisi della poesia e il teatro somalo negli anni che seguirono l'indipendenza (2013), considera queste due forme artistiche come espressione di un periodo storico di transizione, definendole come «transitional art forms». Il termine *transitional* è usato nel senso che teatro e poesia rappresentano un passaggio tra una modalità espressiva tradizionale a una moderna, tra oralità e scrittura e a una conformità alla tradizione mediata dalle influenze e urgenze della vita moderna. Il termine *transitional* è fortemente ancorato al contesto somalo, in cui la nuova élite culturale ambiva a catapultare la Somalia al rango di altre nazioni moderne. Le due massime *casriyayn* (modernizzazione) e *kalaguur* (transizione) erano al centro del discorso culturale, sociale e politico dell'epoca (Maxamed 2013:28).

Il teatro e la canzone moderna somali, nati in seno a una nuova classe media che si muoveva e mediava tra la boscaglia e la città [*miyi iyo magaa-lo*], acquisirono il prestigio di genere quando si fecero veicolo di espressione e divulgazione dei sentimenti anti-coloniali e della lotta per l'indipendenza.

Questi nuovi generi rappresentarono quindi l'arena privilegiata dove si dibatteva il particolare dilemma del nuovo stato somalo, ovvero il desiderio di essere moderno pur rimanendo ancorato alla tradizione, allo scopo di forgiare una coscienza somala nazionale e moderna o «nationalist imaginary» (Kapteijns 2007:13). In particolare è sul corpo e il ruolo della donna che questi dibattiti si concentrarono, ponendo l'accento sul concetto di moralità femminile e su cosa significasse essere «a good woman» (Kapteijns 2009:6).

Fu in questo contesto che la nuova élite di intellettuali somali scelse di forgiare la propria concezione di autenticità culturale e identità nazionale in termini di tradizione pastorale, escludendo le culture tradizionali di altre regioni e comunità somale. La nuova élite nazionalista era sicuramente (almeno in parte) progressista e mossa dall'intenzione di emanciparsi dalle antiche usanze pastorali. I giovani intellettuali somali credevano nell'istruzione, nei diritti delle donne e nel matrimonio consensuale.

Tuttavia contribuirono a rinforzare ulteriormente il concetto di tradizione nomade, elevandola a simbolo di un'autentica identità nazionale somala in netto contrasto con i valori coloniali, moderni ed europei⁶⁹.

In questo capitolo si analizzeranno gli aspetti tradizionali e moderni di *Kalahaab iyo kalahaad* opera di Cali Sugulle, prestando particolarmente attenzione sia alla rappresentazione delle emozioni, sia alle tecniche impiegate per il coinvolgimento affettivo del pubblico o «the “engineering” of affect» (Pandian 2011).

Emozioni e sentimenti⁷⁰ sono infatti sempre più riconosciute come risorse e oggetto di indagine storica e artistica. I presupposti modernisti che insistevano in una separazione tra mente ed emozioni (basate sul dualismo cartesiano mente/corpo) sono oggi superate dal riconoscimento della loro funzione sinergica. Le emozioni costituiscono la primaria fonte di motivazione per l'essere umano e in quanto tali sono centrali per le funzioni percettive e cognitive, ovvero per comprendere cosa conquista la nostra attenzione, o ci commuove, e le nostre varie modalità di reazione.

Storie, dipinti, film sono significativi non solo per il loro contenuto, i personaggi e la morale, ma per la loro dimensione affettiva. Benedict Anderson sostiene che certi simboli, stili e pratiche generano «affective bonds of nationalism» che suscitano emotivamente una lealtà alla nazione e agli ideali nazionali, forte e sacra come quella per famiglia, regione, religione e gruppi etnici o razziali (1983:64).

In quest'ottica, le emozioni saranno impiegate come strumento interpretativo per indagare come in *Kalahaab* si esprime un immaginario nazionale che mira a innestare le conquiste della modernità in una tradizione e moralità autenticamente somala.

3.2. Programmi radiofonici teatrali: piacere e divertimento

Fonte di analisi di *Kalahaab iyo kalahaad* è la trascrizione effettuata da Cumar Aw Nuux sulla base di una audio-registrazione realizzata dal Ministero delle Informazioni durante la rappresentazione dell'opera a Mogadiscio nel 1966. Il testo fu trascritto nella capitale somala tre anni

⁶⁹ A proposito di come la descrizione etnografica della società pastorale somala ad opera di Lewis (1961) abbia contribuito a una formulazione coloniale di tradizione nel Somaliland con nefaste conseguenze sulla percezione che i Somali stessi avranno della propria tradizione vedasi Kapteijns, Lidwien 2010, «I. M. Lewis and Somali Clanship: A Critique» in *Northeast African Studies* 11:1 (2004-2010), pp. 1-23.

⁷⁰ Sul concetto di emozione come categoria culturale si veda Lutz 1986, «Thought, and Estrangement: Emotion as a Cultural Category».

prima dell'introduzione dell'ortografia ufficiale, seguendo il sistema di Shire Jaamac Axmed⁷¹.

L'autore Cali Sugulle raggiunse la fama nei primi anni dell'Indipendenza e diede un contributo decisivo alla nascita del teatro somalo. Il suo lavoro è stato spesso trasmesso da Radio Mogadiscio⁷².

L'audiocassetta su cui la trascrizione si basa è infatti la registrazione della prima puntata di un programma radiofonico chiamato *Riwaayadda Raadiyaha*. L'annunciatore si rivolge agli ascoltatori invitandoli a proporre un nome che sostituisca il prestito linguistico *riwaayaadda*, in linea con la campagna nazionalista contro le parole straniere sostenuta in quegli anni. Il programma è il primo di una serie in cui verranno poi trasmessi non solo spettacoli teatrali registrati, ma anche radiodrammi. Lo scopo è quello di permettere agli ascoltatori che non possono vedere le opere a Mogadiscio o a Hargaysa di trarre beneficio e seguire «*raaxaysiga iyo murtida weyn ee Soomaaliga ah*» (Cali 1966:1) [il piacere/intrattenimento e il sapere profondo somalo].

Questi due termini sono molto importanti per comprendere la funzione primaria del teatro. Da una parte infatti gli autori si sentivano investiti del ruolo di educatori del popolo come dimostrato dalla dichiarazione fatta dallo stesso Cali Sugulle a Maxamed Daahir Afrax nel corso di una video-intervista: «*Waxaan nahay macallimiinta bulsha-weynta [We are the educators of the general public]*» (Maxamed 1997:190).

D'altra parte, come ammette lo stesso drammaturgo, «*Haddaad xadhig-gay doonayaan u garaacdo uun bay dadku ku raacayaan [You can only gain the interest of the public if you make your work tuned to their tastes and needs]*» (Maxamed 1997:227), ovvero gli spettacoli erano attesi con tanta passione e godimento, perché rispondevano ai bisogni emotivi del pubblico. È dunque importante definire il teatro non solo come fonte di intrattenimento per sé, ma ponendo un particolare accento sul piacere e il divertimento che il pubblico ne traeva. Laura Fair (2002:62) sottolinea come la parola «fun» fosse totalmente assente dai titoli degli articoli pubblicati nei principali giornali nel campo dei “leisure studies” e sorprendentemente ci sono pochi

⁷¹ Il sistema è adottato da Andrzejewski e Lewis nella loro introduzione alla poesia somala (Andrzejewski, Lewis 1964). Pur essendo piuttosto simile all'ortografia ufficiale, differisce dall'ultima per quando riguarda la rappresentazione di certe lettere come *x*, qui trascritta come *ch*. Trascrizione (secondo l'ortografia ufficiale) e traduzione integrale dell'opera saranno incluse in appendice.

⁷² Trascrizioni di alcune sue poesie si possono trovare in *Heellooy* (Johnson 1996). Solo una trascrizione delle sue numerose opere teatrali è stata pubblicata: si tratta di *Indhasaracaad*, un dramma allegorico messo in scena nel 1963. Un estratto di quest'ultimo è citato in Andrzejewski (1978). Riferimenti ad altre sue opere teatrali sono anche in Andrzejewski (1974). L'autore è anche largamente citato in Maxamed (2013, 1987).

studi «that address questions relating to enjoyment and pleasure as defining components of leisure». Le forme di intrattenimento offrono infatti un sito privilegiato dove osservare i cambiamenti sociali e politici. Come si è visto, sia nel nord che nel sud del Paese, il teatro nasce dall'esperienza di gruppi giovanili che decidono di riunirsi per condividere la propria passione per il teatro e la musica e si trovano in forte contrasto con i conservatori e con le generazioni che li avevano preceduti. Questi primi esperimenti erano dunque espressione di una cultura giovanile, desiderosa di appropriarsi degli strumenti della modernità, molto simile all'esperienza della *dansi*, una musica da ballo diffusasi in Tanzania dopo il 1945, prevalentemente nelle città. Similmente infatti, mentre i giovani danzatori e musicisti del *dansi* «embraced this relatively new leisure practice because of its intrinsic modernity, the more socially settled older generations (...) perceived this music and related dances as a challenge to their authority and to well-established social norms and religious injunctions» (Suriano 2011:394). Il modo attraverso il quale il teatro somalo acquisì legittimità (anche se forse non il prestigio) come nuova forma di intrattenimento fu, come si è più volte sottolineato, attraverso il costante appello alla “tradizione”.

3.3. Tema e trama dell'opera

L'opera ruota intorno alle vicende di Ina Caateeye, un giovane impiegato statale incline al vizio dell'alcol. Tre donne ruotano intorno alla sua esistenza: la moglie Degmo che lo sopporta pazientemente, la madre Cutiya che lo protegge dall'ira paterna e una giovane che come lui frequenta i locali notturni. Oltre alle sue vicissitudini, viene narrato anche l'amore corrisposto tra la sorella del protagonista, Marwo, e Maxamed, un giovane virtuoso il quale viene inizialmente respinto dal padre autoritario e tradizionalista che richiede per la figlia una lauta dote.

La scena si apre con una *hees* [canzone] che vede Maxamed come solista, accompagnato da un coro. La canzone è un appello all'impegno rivolto a tutti i somali giovani e vecchi, maschi e femmine. Allah ha dotato la loro terra di tutte le ricchezze eppure non gli hanno dimostrato la propria riconoscenza, è il momento di darsi da fare.

Barwaaqadii baa Ilaah dhigayee/ Dhulkeenna/ Dhagaxiisa aa dahab
oo/ Dhulkeenna/ Dhoobadiisu uu ku dhex jiraa/ Dhulkeenna/ Nimaan
dhib gelini ma helo dheefe (Cali 1966:3)

La ricchezza che Dio ci ha dato/ La nostra terra/le sue pietre d'oro/
la nostra terra/ disciolte nelle sue sabbie/ la nostra terra/ chi non
affronta le difficoltà non è appagato.

La canzone introduttiva è seguita da una prima scena⁷³, in cui Degmo si lamenta con la suocera per la condotta del marito: Ina Caateeye non torna mai a casa e lei è costretta a gettare il cibo che gli lascia da parte. Cutiya consola la nuora e quando questa se ne va, la elogia, addossando la condotta del figlio al cattivo esempio del padre che, come lui, è spesso lontano da casa.

Caateeye la sorprende mentre parla tra sé e sé e la donna ne approfitta per rimproverarlo della sua assenza: è anziano ormai, eppure continua a fare di tutto per non ritornare a casa. Alle sue lamentele il marito risponde che non può mostrarle comprensione, poiché è tutto il giorno impegnato a vendere i pellami con cui garantisce il sostentamento di tutta la famiglia. Poco male che Cutiya debba mettergli sempre il cibo da parte, lo può mangiare quando rientra.

Nella seconda scena si assiste al primo incontro tra Maxamed e Marwo. I due innamorati sono cugini (*ina-abti*) da parte di madre, legame parentale per cui, secondo la tradizione somala, il matrimonio è consentito. Quasi tutti gli incontri tra i due sono caratterizzati da pochi scambi di battute che sfociano spesso in duetti vocali, in cui entrambi esprimono la propria passione amorosa. Poiché occupano una parte rilevante del testo, le canzoni d'amore tra Marwo e Maxamed saranno oggetto di analisi a parte.

I due vengono interrotti bruscamente dalla voce di Caateeye e, sebbene Maxamed riesca a scappare, Marwo deve affrontare l'ira e le botte del padre. L'ha sentita cantare con un uomo, si è presa una licenza per lui inaccettabile. Marwo prova a convincerlo che si tratta del suono emesso dal mangianastro dei vicini⁷⁴, ma solo l'intervento della madre Cutiya riesce ad ammansirlo e a salvarla dalla sua collera.

Non appena il marito si calma e va a fare le abluzioni per la preghiera, il negoziante Dugsiye irrompe nella casa di Cutiya in preda alla rabbia. Non accetta neppure di sedersi a prendere il tè. È vero che tra loro sono sempre intercorsi buoni rapporti, ma ora non ne può più, esige essere risarcito. Ina Caateeye ha preso la sua merce a debito per sei mesi, se non riceve quello che gli è dovuto, è pronto a riscuotere il prezzo del sangue. Anche questa volta la donna deve ricorrere alle sue arti persuasive, invoca la sua sensibilità materna e prega Dugsiye di avere pietà: non può parlare così duramente. Infine congeda l'uomo promettendogli i soldi che gli spettano. Caateeye, che ha sentito tutto pur non partecipando alla discussione, la rimprovera per la sua prodigalità: di quali mezzi dispone

⁷³ La trascrizione dell'opera non contiene indicazioni scenografiche, è stato scelto di dividerla in scene per motivi pratici. I parametri adottati sono: 1 la continuità tematica 2 gli attori che prendono parte all'azione.

⁷⁴ Nel testo è riportato il termine *naastaro* [nastro].

la moglie per promettergli di restituire i soldi? Secondo Cutiya, ciò che il marito possiede appartiene a tutta la famiglia, anzi dovrebbe meglio investire le sue ricchezze e stare al passo con i tempi. Il termine qui usato, e generalmente atto a indicare la civiltà urbana in Somalia, è *ilbaxnimo*. Esso include tutta una serie di significati associati alla sofisticatezza delle persone di città che aspiravano a un diverso rapporto tra i generi e a un'educazione moderna. È in questa chiave che si spiega la discussione che segue tra Cutiya e Caateeye. Mentre la prima infatti è a favore dell'educazione moderna e vorrebbe che i figli andassero all'estero a studiare, il marito è convinto che l'istruzione sia una fonte di perdizione che allontana i giovani dalla propria lingua e tradizione, alienandoli dal loro contesto di origine. Cutiya ribatte rimproverandolo per la sua cecità che rischia di non far stare al passo i loro figli con i propri coetanei [*asaag*⁷⁵].

I protagonisti della terza scena sono di nuovo i due innamorati. Maxamed è preoccupato per aver lasciato Marwo in balia della collera del padre che la frustava, e le chiede notizie di sé. Si accordano affinché riescano a convogliare a nozze. Maxamed deve contare sull'appoggio della famiglia e sulle proprie forze. Segue una canzone in cui il giovane promette di portare a termine l'impegno preso.

La quarta scena si svolge al Ministero dove Ina Caateeye lavora. Dugsiye si presenta alla segretaria in modo aggressivo, affinché gli indichi la porta dell'ufficio del suo superiore. Vuole rivolgersi a lui per chiedergli conto del debito insoluto del suo dipendente. Di fronte al rifiuto della donna e alle sue minacce di chiamare la polizia, va su tutte le furie. Richiamato dalle grida, un altro impiegato interviene. Dopo averlo calmato, gli spiega che per avere giustizia non deve rivolgersi al ministro, ma al giudice o alla polizia. Dugsiye alla fine si persuade. Nel frattempo Ina Caateeye esce dal bagno dove si era nascosto. Si noti che il protagonista dell'opera appare qui per la prima volta. Il collega lo critica per il suo assenteismo, per l'insolvenza, e lo invita a rivedersi. Ina Caateeye non solo reagisce in modo arrogante, ma pretende persino che gli sia liquidato lo stipendio. Di fronte alla magra cifra che gli viene corrisposta, realizza che non gli basterà a provvedere agli alimenti familiari e ai propri vizi. In seguito a questa triste constatazione decide di spenderseli tutti per il proprio piacere.

Ina Caateeye decide di andare al Lido, dove si svolge la quinta scena. Si trova presumibilmente in un night club, dove approccia una ragazza che non rifiuta le sue avance. Nel frattempo due giovani si lanciano in una danza tradizionale somala (*batar*), sostenendone la superiorità sul twist e

⁷⁵ Per il concetto di *asaag* usato per connotare un gruppo di persone che possono essere raggruppate in base alla loro età approssimativa e a volte anche al genere si veda Andrzejewski (74:21) e Kapteijns (1999:121).

il chachacha. La scena si chiude con un Ina Caateeye ubriaco che, prima insiste col cameriere di portargli ancora da bere nonostante sia orario di chiusura, successivamente si consola con la sua nuova amica e decidono di passare la notte insieme. Lo stato di ebbrezza dell'uomo, qui e più avanti nell'opera, è spesso accompagnato dal suo ricorso a parole italiane mal pronunciate: questa spaccatura/ dicotomia, il suo soccombere ai mali dell'Occidente è quindi sottolineato anche dal codice linguistico.

La scena successiva (la sesta) si svolge al cospetto di un giudice: Dugsiye accusa Ina Caateeye di dovergli dei soldi e di aver continuato ad avanzare scuse per sei mesi. Quest'ultimo si comporta in modo sprezzante e altezzoso, nega le affermazioni del negoziante fino a quando gli viene posto di fronte un registro, prova della sua insolvenza. La situazione degenera nel momento in cui viene alla luce che Ina Caateeye ha anche il vizio dell'alcol. Il processo si svolge in modo piuttosto buffo, il *qaadi* [giudice] proclama la superiorità della Legge/Libro come mezzo efficace a risolvere ogni controversia, l'*askari* [gendarme] gli fa eco mentre le due parti in causa si provocano e punzecchiano a vicenda. La disputa si conclude con un verdetto in cui si ingiunge al protagonista di saldare il debito entro una settimana.

Nella settima scena Maxamed Axmed chiede a un amico aiuto e consiglio riguardo al grande amore che prova per Marwo, con la quale intende sposarsi. Contrariamente a Maxamed, l'amico crede nel matrimonio tradizionale e non prende in considerazione sentimenti come l'"amore". Sostiene con Maxamed l'importanza di informarsi propriamente sulle virtù e sulla famiglia di origine della ragazza, piuttosto che valutarla sulla base della sua bellezza fisica. Alla fine Maxamed accetta di fare incontrare Marwo all'amico, affinché egli ne esamini l'intelligenza. Dopo aver scambiato alcune parole di saluto, l'uomo dà inizio a un canto tradizionale somalo, associato alla danza *walasaqo* (Maxamed 1997:272), in cui la invita a decifrare un enigma. Marwo esce vincitrice dalla disputa poetica e, rimasta sola con Maxamed, canta insieme a lui, rinnovando le reciproche promesse d'amore.

Richiamata dal canto, Degmo si ferma per capire da dove viene. Nella trascrizione originaria non è specificato con chi parli Degmo, ma presumibilmente scambia le prime battute con la stessa Marwo, la quale ancora una volta finge che la musica provenga dal *naastaro iyo garamafoon* [il mangianastro e il grammofono⁷⁶] dei vicini. Segue un dialogo tra Degmo e un'amica alla quale confessa quanto l'amore che prova per Ina Caateeye le abbia causato solo dolore: il marito è assente, non le paga gli alimenti e persino la picchia. L'amica le consiglia di andare dal giudice, chiedere il divorzio e godersi gli anni che le restano da vivere. Degmo non accetta il

⁷⁶ I due termini sono ridondanti, ma il fatto che siano nominati entrambi i mezzi attraverso cui le canzoni venivano diffuse forse dà una misura della loro popolarità.

consiglio, poiché considera la sopportazione una virtù che la proteggerà nella sventura. Proprio in quel momento tuttavia, torna il marito a casa bussando violentemente alla porta. È ubriaco, la invita a ballare e poi le chiede bruscamente prima di dargli dei soldi – che la moglie però non ha – e poi di andargli a procurare l'oro che ha dato in prestito a una vicina. A questo punto interviene Cutiya, sconvolta per lo stato del figlio. Crede che sia avvelenato, che un serpente l'abbia morso e chiama Caateeye in soccorso. All'inizio anche il padre fraintende il suo stato di ebrezza, ma, quando si rende conto che è soltanto ubriaco, decide di cacciarlo di casa e promette a Degmo di occuparsi del suo mantenimento. Cutiya non crede alle parole del marito e cerca ancora di intercedere per il figlio, ma questa volta ogni suo tentativo è vano.

Mentre borbotta tra sé e sé, Caateeye riceve la visita di un gruppo di uomini: essi sono i dignitari della famiglia di origine della moglie. Dopo un discorso introduttivo in cui elogiano i buoni rapporti che sono sempre intercorsi tra loro, dichiarano di essere venuti in delegazione per chiedere la mano di Marwo. Maxamed infatti, in quanto suo cugino da parte di madre, appartiene alla famiglia di quest'ultima. Caateeye prima enumera i beni di cui si è dovuto privare per avere Cutiya come sposa, poi chiede loro altrettante ricchezze come *yarad* [dote]. I dignitari dapprima gli mostrano i doni che hanno portato per la ragazza, criticandolo per l'avidità, e successivamente lo ammoniscono: i tempi sono cambiati, è opportuno che Caateeye acconsenta al matrimonio prima che Marwo sia sedotta da un uomo che rovini la sua reputazione. Alla fine Caateeye cede e le due parti si accordano.

Quando la delegazione dei dignitari si allontana, entra di nuovo in scena Cutiya. I due anziani coniugi parlano della loro vita passata, delle difficoltà che hanno affrontato insieme e dei rovesci e delle fortune della loro esistenza. È la prima volta che i due dialogano in termini amorosi, facendo spesso ricorso a metafore legate alla natura della boscaglia. In seguito Caateeye le annuncia che ha accettato di dare Marwo in sposa a Maxamed, suo cugino materno, e a questa notizia la moglie reagisce con gioia. Seguono dapprima una canzone e poi una poesia in cui si elogiano le virtù della madre tradizionale.

Nell'ultima scena Ina Caateeye si sveglia in mezzo alla strada, immemore della notte passata. Si lagna del comportamento sconsiderato che l'ha portato a ridursi in quella condizione. Accanto a lui c'è la ragazza incontrata al night club del Lido e tenta di liberarsene in malo modo. Segue un duetto tra i due in cui, di fronte al suo improvviso rifiuto, la ragazza lo prega di non abbandonarla. In tutta risposta Ina Caateeye la critica per il suo malcostume: poco importa che fino a quel momento gli sia andata bene così com'era e che la ragazza sia ferita dal suo atteggiamento sprezzante.

Mentre è intento a parlare con lei, viene interpellato da un conoscente che

gli chiede cosa gli sia accaduto per ridurlo in quelle condizioni, vagabondo e con tutti gli abiti sbrindellati. Ina Caateye addossa le sue sventure alla ragazza: per colpa sua è stato cacciato di casa e ha male atteso le aspettative della sua brava moglie e della sua famiglia. Il conoscente dapprima si accerta delle sue reali intenzioni, chiedendogli se è davvero pronto a ravvedersi e, di fronte alla sua promessa, si offre di accompagnarlo e di intercedere in suo favore con il padre. Si dirigono verso casa e anche Cutiya reagisce sconvolta per lo stato del figlio. Caateeye, da parte sua, dapprima rifiuta di riaccoglierlo, ma cede infine grazie all'intercessione del conoscente e al sentito pentimento del figlio. Egli infatti elenca una per una tutte le sue colpe (si è ubriacato, ha indugiato con una ragazza nei night club spendendo tutti i suoi soldi, ha disatteso ai suoi doveri di marito e di padre, ha contratto un debito) e promette di essere pronto a voltare pagina. Perdonato dai genitori e dalla moglie, Ina Caateeye, finalmente sobrio, fa conoscenza con la nuova coppia di sposi: sua sorella Marwo e il cugino materno Maxamed.

3.4. *Aspetti tradizionali*

Come si è visto, nel teatro somalo le parti importanti sono spesso in forma poetica. Il verso allitterato, infatti, non solo preservava il contenuto da possibili variazioni, ma era considerato il solo atto a veicolare importanti concetti filosofici attenendosi, allo stesso tempo, ai parametri estetici della poesia tradizionale somala. Inizialmente, alcune opere teatrali erano composte interamente in prosa o contenevano pochi inserti poetici. Tuttavia, ben presto gli autori si resero conto che, per conquistare il pubblico, essi dovevano soddisfare l'insaziabile passione per la poesia. Nel passaggio che segue, tratto da una delle ultime scene, Caateeye e Cutiya, ricordano gioie e sventure incontrate nel corso della propria esistenza. Il brano è di difficile traduzione, soprattutto per i frequenti riferimenti al mondo pastorale, la sua natura, i frutti e le stagioni.

Caateeye	Wax badan baa harraad iyo gaajana ina heleen maynu hoodo xummaanin, noloshu waa hagar daamo oo waa habeen ku dhaxaas. In badan baan haqab soor ah, iyo hilbo aannu cunaynay oo, caano aan hirqanaynay, habeenno aan la illaawin iyo maalmo aan la halmaamin oo hore saw garanmaysid? Haddii eebbe yiraahdona, dar kaloo hibo weyni, waa inoo harsanyihiin.
Cutiya	Caateeyow, habeennadaan la illawin iyo, maalmahaan la hilmaamin, waa heshiiskii dhexdeena iyo hooygalkeenii arooska.
Caateeye	Runteeda! Ahahaa!

- Cutiya Hagoshii onkodaysay, hillaacii wirwiraayay,
 hir doog oo ka dhex beermiyo, wixii heeli bislaadee,
 higlo ay miro saartay, hohobtaan guranaynay iyo,
 hoobaantaynu cunaynay, weligay ma hilmaaminoo,
 hiyigaygii iyo laabtii iyo, calooshaan ku hayaa.
 Adigoo habaas hoob iyo, anoo maanta habroobay,
 Illayn haatan gabownaye, habeenadii ina dhaafay,
 hiirtaanyay kiciyaanee, ha igu soo hadal qaadin.
 (Cali 1966:54)
- Caateeye Abbiamo molto sofferto per la sete e per la fame,
 ma non ci è mancata la fortuna. La vita è piena di
 difficoltà
 dura brevemente come il bisogno di riposare dopo
 una notte di un viaggio. Spesso abbiamo avuto un
 magro pasto,
 ma ci siamo anche saziati di latte e carne in abbondanza,
 notti e giorni che non si dimenticano.
 Te li ricordi, vero? Se Dio vuole,
 ci sono altre cose meravigliose che ci rimangono.
- Cutiya Oh Caateeyow, quei giorni e quelle notti indimenticabili,
 erano l'accordo tra di noi e il periodo delle nostre nozze.
- Caateeye Ha ragione! Ahahaa!
- Cutiya La nuvola carica di pioggia che tuonava, il lampo che
 luccicava,
 l'apparire di erba fresca e i frutti selvatici maturi,
 la *higlo* che dava i frutti e le *hohob* che raccoglievamo,
 la *hobaan* che mangiavamo insieme, non ho mai
 dimenticato queste cose
 le conservo nella mia mente, nel mio petto e nella
 mia pancia.
 Tu ti sei incanutito, io sono invecchiata,
 siamo entrambi diventati anziani, le sere che abbiamo
 passato,
 le prime luci dell'alba alle quali ci siamo svegliati,
 non mi ricordare il passato⁷⁷.

I proverbi rivestono un ruolo molto importante nell'arte della parola dei Somali e vengono spesso usati per conferire maggior forza alle proprie argomentazioni. Fenomeni di allitterazione sono frequenti e tra le serie paremiologiche la forma più semplice e più diffusa è quella a tre membri detta anche *maahmaah saddex saddex ah* [proverbio a tre] (Banti 1987: 56).

⁷⁷ È implicito che le suscita dei sentimenti malinconici.

Caateeye Waxaa la yiri, saddex aan saddex daynnin baa jirta:
 Indho aan ilmo dayn
 Madax aan wareer dayn iyo
 Hilib aan dhaqdhaqaaq dayn.

(Cali 1966:11)

Caateeye Si dice che ci siano tre cose che ne comportano sempre
 altre tre:
 Gli occhi comportano le lacrime
 La testa comporta lo stordimento
 Gli arti comportano movimento.

Caateeye ha sentito la figlia Marwo cantare accompagnata da una voce maschile. Per calmare la sua furia interviene Cutiya, che cerca di placarlo. Il marito cita il proverbio per lamentarsi delle preoccupazioni che gli provoca la sua famiglia. In seguito ne chiarisce il significato. Gli arti non smettono di muoversi, quando un uomo non ha altri uomini a suo servizio. Per quanto dia delle indicazioni su quello che c'è da fare, nessuno si impegna per suo conto. Gli occhi non smettono di lacrimare, quando un uomo non ha un primogenito responsabile (come è il caso di Ina Caateeye). Infine una mente non smette di confondersi, quando un uomo ha sposato una donna cattiva. Quando arriva a casa è in buone condizioni, ma la moglie lo tormenta con le parole fino a fargli scoppiare la testa!

Nell'ambiente pastorale somalo, la risoluzione degli indovinelli è un passatempo diffuso tra i bambini. Essi sono conosciuti come *googaleysi* e presentano una formula introduttiva di cui la risposta è spesso fissa e unica. Anche gli adulti hanno un modo tradizionale di conversare che assomiglia agli indovinelli. Essi consistono nel rivolgere a un interlocutore una domanda, spesso su un argomento generico. Quest'ultimo, rispondendo, dovrà mostrare perspicacia e saggezza, ma né la domanda né la risposta sono codificate e non c'è una formula di apertura. Nella vita tradizionale somala, gli indovinelli tra adulti sono spesso utilizzati come modo informale per valutare l'intelligenza e la personalità di un individuo, soprattutto nella scelta delle spose nei matrimoni combinati o durante il corteggiamento. Questa formula è anche utilizzata in dispute poetiche accompagnate da danze. Si racconta che, circa cent'anni fa, fu organizzata una disputa da un capotribù nella regione dell'Ogaden tra un poeta chiamato Dhiidhdhi e una poetessa chiamata Geelo, in cui il primo ebbe la meglio (Andrzejewski 1978:90).

Molto similmente, nella settima scena, Maxamed acconsente che un amico esamini l'intelligenza della sua amata Marwo. Egli si lancia in una disputa poetica, sotto forma di *walasaqo* (Maxamed 1997: 271), un canto tradizionalmente accompagnato da una danza. L'enigma che Marwo deve

risolvere riguarda i tre comportamenti che si addicono a un uomo, ma sono ritenuti riprovevoli per una donna.

Nin Hoobey⁷⁸, naa saddex hal oo haween ceebeeyo,
hoobeeyooy.
Hawo dhacoodu uu yahay ey, ragguna uu hagaag
bidayay, ooy,
oo ku habboon ayaa jiraa ey, hoobey, hadal dabo-
olan weeyaan ee,
hee hooy hawraardhacood sheeg oo, hoobeeyooy,
halkudhegeedu uu yahayey, hoobeeyoy,
naa hooy ma i hoga tusaalayney hee, heey.
(Cali 1968:38)

Nin *Hoobey*, ci sono tre cose che possono diffamare
le donne, *hoobeeyooy*.
Che diminuiscono il loro prestigio e per gli uomini
sono opportune, *ooy*,
che per loro sono giuste *ey, hoobey*, sono parole
nascoste,
hee hooy spiega il loro significato *oo, hoobeeyooy*,
qual è il senso del discorso, *hoobeeyoy*,
ehi me lo puoi indicare *hee, heey*.

Seguendo lo stesso suono allitterativo ‘h’ e il metro della *walasaqo* la ragazza risponde:

Marwo Allaylehe waad hadashay!
Saddex hal oo haween ceeb iyo, hawo dhacoodu uu
yahay,
aan ku hoga tusaaleeyee, hawraarta maansada iyo
heesteeda iga baro.
M. Axmed War ka baro.
Marwo Midi waa hunguri badan, dhakhso inay haf siiyaan,
oo cuntada uga horreeyaan, ragga waa u habboontahay,
waase heega dhaca dumar.
Nin War fayaw!
Marwo Midna waa haruubqaad, raggu inuu haaneedsho oo,
hala dhawr ah maalaan, iyaga waa u habboontahay,
affar inuu la hooy galo, diintu waa u hibeesaa

⁷⁸ *Hoobey* e *hoobeeyooy* sono parole senza significato usate come supporto ritmico in questo genere poetico.

waase heegadhaca dumar.
Ka saddexaadna waa hadal oo, aniga aad ii haloosiday oo
Halxirkaba laguma darin.

(*Ibid.*)

- Marwo *Allaylehe* hai parlato!
Le tre cose che sono vergognose per le donne e
fanno crollare il loro prestigio,
lascia che te le indichi, imparale dal valore della
mia poesia e canzone.
- M. Axmed Ehi tu, imparalo (da lei).
- Marwo Una è di mangiare velocemente troppo cibo,
e di servirsi per prime, per l'uomo è opportuno,
mentre per la donna è biasimevole.
- Nin Corretto!
- Marwo La seconda riguarda la mungitura, gli uomini
fanno qualcosa in modo appropriato,
se mungono più di una cammella, per loro è
opportuno
sposare quattro donne, la religione glielo permette,
mentre per le donne sarebbe vergognoso
la terza invece è una questione che hai nascosto
per me e non è adatta a un indovinello.

In seguito, nel dialogo, viene chiarito che il terzo punto riguarda la relazione tra uomo e donna: è cioè opportuno che sia l'uomo a prendere iniziativa nel corteggiamento, mentre la stessa intraprendenza è considerata disdicevole per una donna. Nella scena è implicito il fatto che Marwo comprenda l'indovinello, ma decida deliberatamente di non rispondere. Il messaggio sottostante è che Marwo, rappresentando le giovani della sua generazione, rifiuti la consuetudine antica per cui una ragazza nubile non dovrebbe approcciare il possibile marito, ma piuttosto aspettare che sia lui a farlo.

Il *batar* è una delle danze folcloriche più diffuse tra i pastori nomadi somali delle regioni centrali e settentrionali del Paese. Essa viene eseguita priva di accompagnamento musicale: il ritmo è scandito da battimani [*sacab*], battipiedi [*jaan*] e da un canto rispondente a una precisa forma poetica, quella della *jiifto* (Maxamed 2013:108). *Batar* in somalo significa "loquace" ed è una danza che vede la partecipazione sia femminile che maschile, al fine non solo di socializzare, ma anche di improvvisare lunghe sfide poetiche. Nella quinta scena, due giovani si ritrovano in un night club del Lido, dove i loro coetanei indugiano nel vizio dell'alcol,

vestono all'occidentale e danzano il twist, il chachacha e il merengue. Scandalizzati dallo spettacolo, si rivolgono loro sostenendo la superiorità delle danze tradizionali somale rispetto a quelle "importate".

Gabar	Alla, Alla, Alla! War ciyaarahayagii Soomaaliga ahaa waa kuwaa laga baxayoo la kharrirbye, maxaan samaynaa?
Wiil	Ma ogtihiin cayaaraha Soomaaliga ah waxaas oo dhan in laga helaayo? <i>Tuwistiga</i> iyo <i>jajajada</i> iyo <i>maringada</i> iyo kulli.
Gabar	Wax walba waa laga helayaa.
Wiil	Hadda aynnu wax ka qabannu si aynnu cayaar Soomaali ah cayaartaa ugu bedello.

(Cali 1966:26)

Ragazza	<i>Alla, Alla, Alla!</i> Le danze somale sono state abbandonate e rovinate, cosa facciamo?
Ragazzo	Sapete che nelle danze somale si trova tutto ciò? Il twist, il chachacha e il merengue, tutto!
Ragazza	Ci si trova tutto!
Ragazzo	Ora facciamo qualcosa in modo da cambiare questa danza in quella somala.

Nel canto che segue questo primo scambio di battute, il ragazzo condanna il comportamento sconsiderato dei frequentatori del night club, che indossano abiti corti, pantaloni a sigaretta, pettinano i capelli stile afro, anziché intrecciarli e cospargerli di burro secondo la tradizione, e ballano il twist divincolandosi in modo scandaloso.

A ben vedere, la frequenza con cui nel teatro somalo molte scene di corruzione morale vengono ambientate nei locali del Lido, potrebbe presumibilmente indicare che nuove forme di intrattenimento, come la frequentazione di locali da ballo, fosse un'abitudine che si stava diffondendo tra la giovane popolazione urbana, contro la quale i difensori della tradizione si schieravano. La popolarità di nuovi generi musicali, d'altra parte, dà la misura delle nuove condizioni materiali e tecnologiche attraverso cui fu possibile una più agile e cosmopolita circolazione culturale⁷⁹. L'introduzione di nuovi stili di danza, non solo accrebbe l'indipendenza della gioventù urbana, ma contribuì al cambiamento della concezione di moralità e, in un certo senso, portò a una parziale alterazione dei rapporti tra i generi e le generazioni. Questo provocò ansia e confusione tra il fragile e composito pubblico del teatro popolare, diviso tra un sentimento

⁷⁹ Si pensi non solo alla sempre maggiore influenza delle radio, ma anche all'introduzione del grammofono e del magnetofono a cui si fa spesso riferimento nel testo dell'opera.

misto di repulsione e attrazione per le novità indotte dalle nuove condizioni di vita urbana e moderna. Ancora una volta gli *abwaan* sentivano l'urgenza di ergersi a difensori del decoro e dei valori tradizionali, ruolo che garantiva loro popolarità e prestigio. Tale posizione era tanto più importante da ribadire in quanto ambigua: gli artisti infatti erano indissolubilmente legati a quelle esperienze che avevano visto la nascita della canzone moderna e in generale all'atmosfera mondana della città. Come si è visto, Maryan Mursal intraprese la sua carriera musicale cantando nei night club, insieme ad altri autori e musicisti già noti all'epoca, come Axmed Naaji. Se è vero che la canzone moderna acquistò prestigio quando divenne strumento di lotta e propaganda politica, essa non perse mai completamente l'aura trasgressiva che la connotava ai suoi esordi, ragion per cui agli *abwaan* non venne mai meno il bisogno di ribadire continuamente la propria moralità, autenticità culturale e adesione ai valori tradizionali.

3.5. Canzoni d'amore

Come si è visto, il ricorso estensivo che il teatro somalo faceva della poesia era una delle sue caratteristiche principali. Sebbene questa poesia comprendesse diversi generi antichi e moderni, è rimarchevole il fatto che, tra questi ultimi, godesse di un particolare successo la *hees casri* [canzone moderna]. In particolare, raramente un'opera teatrale non includeva una o più canzoni d'amore. La loro popolarità è anche provata dal fatto che, laddove rimangono scarsi esempi di opere teatrali conservate nella loro versione integrale, lo stesso non si può dire per le canzoni d'amore. Esse circolano nei siti internet e nei negozi della diaspora somala, spesso grazie ad appassionati collezionisti⁸⁰.

Cantare l'amore, inteso come intensa esperienza emotiva, e creare un nuovo genere a questo scopo può essere considerato come segno di affermazione di una cultura giovanile urbana. Anche quando la *heello* e la *hees* guadagnarono rispettabilità come veicoli di espressione politica e nazionalistica, non abbandonarono mai il tema dell'amore.

Con la popolarizzazione delle canzoni d'amore dunque, la cultura urbana giovanile divenne la tendenza dominante del momento. Essa articolava un particolare discorso sulla modernità, dominato dall'aspirazione

⁸⁰ Lidwien Kapteijns racconta nella intervista rilasciata ad Afropop (Kapteijns 2014) come il suo interesse per le canzoni sia nato dalla sua amicizia con Maryan Omar Ali, appassionata collezionista e sua coautrice del libro *Women's Voices in A Man's world*. Molte di queste canzoni sono state digitalizzate e possono essere ascoltate su un canale di YouTube: HiddoSongs channel.

a una maggiore uguaglianza nelle relazioni tra i sessi e una soggettività moderna intesa come sede di intense emozioni e desideri personali.

Ideali come quello dell'amore romantico, la sensualità erotica e il matrimonio consensuale erano valori rivoluzionari e moderni all'epoca, giacché essi enfatizzavano un'individualità e autonomia dell'individuo che sfidava l'autorità tradizionale della famiglia, così come la ristretta definizione di moralità islamica (Kapteijns 200:103, 109).

Nell'opera qui analizzata sono presenti tre canzoni d'amore: la prima e l'ultima (Cali 1966: 7, 41) sono cantate in duetto da Marwo e Maxamed, interpretati da Magool e Maxamed Axmed, mentre la seconda è interpretata solo dalla voce maschile (*ibid.* 17).

Essere innamorati e soffrire a causa dell'amore, ne è l'aspetto dominante ed è molto interessante che esse precedano tutte il consenso espresso da Caateeye al matrimonio della figlia. Il matrimonio, per così dire, normalizza il sentimento amoroso e ne riduce la forza potenzialmente distruttiva.

Nelle canzoni d'amore, le sofferenze e i comportamenti associati con il sentimento amoroso ricorrono a una particolare e riconoscibile serie di immagini e temi. Gli innamorati, uomini o donne, sono incapaci di mangiare, bere, dormire e persino di avere una normale circolazione sanguigna. In entrambi l'amore provoca febbri, bruciateure, piaghe e ferisce come una lancia o un coltello. Si vedano i versi seguenti.

M. Axmed Ilxirkii wadnaaad, iimaysayoo abbaartay,/ Eebadii
kalgacalka aad, unuunka iigu goosay
(*ibid.* 8)

M. Axmed Hai reso difettoso il funzionamento del cuore, gli
hai dato una direzione/ mi hai colpito la gola con la
lancia dell'amore

Marwo Uugaabayay waan oomayay uugaabayay
(*ibid.* 9)

Marwo Gemo e sono assetata, gemo.

Un altro tema e aspetto che accomuna gli innamorati è il loro stato mentale. L'amore prende il controllo delle loro facoltà cognitive, si impossessa della loro mente e animo.

M. Axmed Maanki iyo adigaahaa, miyirkaygii la tegoohoo,
Marwo Madaxaygii adigaahaa, Maskaxdiisii la baxoohoo,
(*ibid.* 41)

M Axmed La mia mente e il mio animo, sei tu che li hai portati via

Marwo La mia testa e il cervello che vi era dentro, sei tu che li hai presi

L'uomo o la donna innamorati piangono e singhiozzano, vedono l'amato/a nei sogni, si perdono in fantasie. L'amore acceca e rende gli amanti disorientati e confusi, impazienti e disperati per il desiderio. Si veda il passaggio seguente, tenendo presente che nella cultura tradizionale somala la malattia della mente o del corpo è talvolta attribuita alla presenza di spiriti o *jinni* che dimorano nel corpo della vittima.

M. Axmed Waxaan arkaa ma adigaa, ma insi baa, ma jin la ii aloosay baa?/ Ma ilayskii cadceeddee, adduunyada iftiimiyaa? (...) Aawadaa ashqaraaray indha daraandaray./ Adigaagaa i ambiyoo asqoobayey./ Iba mee, i mee, iba mee? (*ibid.* 7)

M. Axmed Quello che vedo sei tu, è un essere umano o è un demone che si fomenta? È la luce del sole che illumina tutto il mondo? (...) A causa tua mi meraviglio, abbagli i miei occhi/ Sei tu che mi fai smarrire e perdere l'orientamento/ / Dove sono, dove sono, dove sono?

Negli esempi sopracitati, gli amanti che soffrono per amore sono uguali e compagni. Non c'è qui accenno all'autorità patriarcale o superiorità maschile: nelle canzoni d'amore uomini e donne soffrono allo stesso modo (Kapteijns 1999:120).

Tuttavia il modo in cui gli autori delle canzoni legittimano l'amore è attraverso il ricorso a concetti e a istituzioni tradizionali, così presentando la loro innovazione come parte stessa della tradizione. Nei versi seguenti Marwo fa riferimento al concetto di *asaag* che in somalo designa le persone che possono essere raggruppate insieme sulla base della propria età e talvolta sesso. Determinati codici etici e comportamentali sono ritenuti adeguati a ciascun gruppo e se una persona non riesce o fallisce nel raggiungere gli obiettivi previsti, si dice che è in ritardo rispetto ai suoi pari (Andrzejewski, 1974:21).

Marwo Inkastoon ololoon, iftiinkayga la yaabo./ Ama aan uffo roob, ka udgoonay ramaas./ Assaagay mid ah baan, ooridiisa ahaan./ Ubadkiisaan xambaari, adduunkiisaan ilaalin
(*ibid.* 9)

Marwo Sebbene mi infiammi e meravigli della mia luce./ o profumi della prima erba che spunta dopo la pioggia,

/ sarò la sposa di un mio pari,/ terrò i suoi figli tra le
braccia, veglierò sul suo mondo.

L'ideale del matrimonio consensuale che essi promuovono non è infatti l'unione tra due soggetti che godono di uno status paritario, giacché è l'uomo che si dovrà occupare della dote e della nuova dimora, così come sarà il capo della propria famiglia e colui che provvede al suo sostentamento. Sono questi i temi sottostanti alla seconda canzone *Ama taag lahaw, ama tamar lahaw* [O devi avere il sostegno o devi avere la forza] (Cali 1966:17). L'innamorato si lamenta delle difficoltà economiche che ostacolano il suo matrimonio e prende l'impegno di trovare una soluzione.

Si vedrà più chiaramente nel prossimo paragrafo, come la tradizione sia principalmente uno strumento letterario impiegato dagli uomini per ribadire l'autorità da essi esercitata sulle donne, limitandone libertà, autonomia, così come altri diritti di cui, come mogli innamorate e consensuali, in realtà dovrebbero godere.

3.6. *Figure femminili*

Si è visto dai testi analizzati sin qui, come i temi dell'amore e del matrimonio consensuale abbiano un ruolo centrale in *Kalahaab iyo kalahaad*.

Tuttavia, il dibattito tra i sessi è troppo spesso accompagnato da argomentazioni reazionarie che si basano su vecchi miti misogini, sulla "naturale" divisione dei ruoli tra uomo e donna, su una specifica e limitata interpretazione della cultura pastorale tradizionale e delle consuetudini (Kapteijns 1999:149).

Le donne, in quest'opera teatrale, sono spesso vittime o comunque subiscono passivamente le azioni maschili. Anche quando si oppongono all'autorità patriarcale e sostengono il proprio diritto ad amare e a scegliere il proprio sposo, come è il caso di Marwo, non hanno di fatto possibilità di azione. Il matrimonio va a buon fine perché concordato tra i membri maschili della famiglia senza che di fatto la ragazza intervenga. La sua volontà, i suoi desideri sono dunque per così dire accessori: Marwo può solo sperare che Maxamed riesca nel loro comune intento.

Lidwien Kapteijns in «The Discourse on Moral Womanhood in Somali Popular Songs (1960-1990)» afferma:

The discursive push-and-pull of “modernity” and “tradition” evident in the songs expresses itself specifically in debates about moral womanhood, that is to say about what “good” women should be like (Kapteijns 2007:1).

La questione dell'etica femminile e delle regole di comportamento consono alle donne è portata alle estreme conseguenze nella totale abnegazione di altre due figure femminili: quella di Cutiya e di Degmo, rispettivamente la madre e la sposa di Ina Caateeye.

Entrambe trascurate dai mariti, ne subiscono le violente reazioni senza opporre altro che una paziente sopportazione. Cutiya avrà alla fine la meglio sulle angherie del marito: il suo valore viene espresso sia in una canzone che in un *gabay*. In quest'ultimo, in particolare, vengono esaltate le virtù della madre tradizionale in contrasto con quella moderna.

Hooyada wanaagsani ilmaha way hab gelisaayee,
hannaanka iyo sida loo dhaqo ayay ugu horseedaayee
hagaag iyo farsamada ay bartaa, ku hambalyaysaayee
heeraabta iyo bay tustaa, haabka duniyeed ee,
haasaawaha iyo sheekada ay kula hadaaqdaayee,
isagoo dhammaan wada hayno, hanadbarbaaraayee,
kolkaas uu hakabsiga filkii ugu horeeyaayee,
kolkaas uu hannaanki iyo murtida ka haqabneelaayee,
halaw mamma yes hooyo iyo hadal shisheeyaadka,
haddeer waxa qarribay, baadidaa ku hirgisaysanee,
haweenkii dambaw ubadkii waa wada hllaysanee,
hataq baa ka wada daadiseen, hogobbo dhaadheeree.

(Cali 1966:57)

La brava mamma è il modello per i propri figli,
gli fa da guida nei modi e nei comportamenti,
gli insegna il bene e il modo di agire, si congratula con loro,
gli mostra quali sono le cose pratiche della vita,
pratica insieme a loro la conversazione e i discorsi arguti,
mentre crescendo segue la strada del successo,
lo porta a primeggiare tra i suoi coetanei,
così trae beneficio dalla sua educazione e dalla sua saggezza,
halaw mamma, yes mamma e lingue straniere
Adesso li ha rovinati, sono completamente perduti,
donne moderne avete confuso tutti i vostri figli,
avete loro insegnato cose insensate, [rendendoli] spilungoni insensati.

Anche la perseveranza di Degmo verrà premiata dal rinsavimento del marito. Alcolismo, infedeltà, abbandono del tetto coniugale per lei non sono ragioni sufficienti per chiedere il divorzio e il ravvedimento finale di Ina Caateeye dimostreranno [al pubblico] che ha fatto la cosa giusta.

L'ordine non può essere ripristinato, tuttavia, senza una vittima sacrificale. E quest'ultima sarà proprio una giovane senza nome, semplicemente indicata nel manoscritto come *gabar* [ragazza]. Ina Caateeye fa la sua conoscenza in un night club del Lido. I rapporti sessuali tra i due sono non troppo

velatamente esplicitati in questo veloce scambio di battute. È interessante che l'autore qui, per sottolineare ulteriormente la corruzione dei costumi moderni, ricorra deliberatamente a un tipo "pidginizzato di italiano"⁸¹.

Ina Caateeye	<i>Wa Beene, Waa Beene. Iska Bax. Een senti, Aniga Iyo Adiga Caawa Weynnu Is Aroosaynaa Haye?</i>
Gabar	<i>Waa Yahay.</i>
Ina Caateeye	<i>Faajiyaamo Sbossa?</i>
Gabar	<i>Wa Beene.</i>
Ina Caateeye	<i>Allora Tu Sey Miya Moolya. Naagtaydii Baad Tahay.</i>
Gabar	<i>Ninkaygii Baad Tahay Adna.</i>
Ina Caateeye	<i>Naagtay.</i>
Gabar	<i>Ninkay.</i>
Ina Caateeye	<i>Senti Qaaddiga Ma Aadaynaa?</i>
Gabar	<i>None Nejesaariyo.</i>
Ina Caateeye	<i>Juusto Juusto. None Jejesaario. Andiyaamo?</i>
Gabar	<i>Andiyaamo.</i>
(<i>Ibid.</i> 28)	
Ina Caateeye	<i>Va bene, va bene. Vai Pure. Senti, Io E Te Stasera Ci Sposiamo, D'accordo?</i>
Gabar	<i>Va Bene.</i>
Ina Caateeye	<i>Facciamo sposa?</i>
Gabar	<i>Va bene.</i>
Ina Caateeye	<i>Allora tu sei mia moglie. Sei Mia Moglie.</i>
Gabar	<i>E Tu Sei mio Marito.</i>
Ina Caateeye	<i>Moglie.</i>
Gabar	<i>Marito.</i>
Ina Caateeye	<i>Senti Andiamo Dal Giudice?</i>
Gabar	<i>Non è necessario.</i>
Ina Caateeye	<i>Giusto, giusto. Non è necessario. Andiamo?</i>
Gabar	<i>Andiamo.</i>

La ragazza/ *gabar* ricompare all'inizio dell'ultima scena in cui Ina Caateeye si risveglia accanto a lei in mezzo alla strada, sporco e con gli abiti sbrindellati. I due si confrontano in un duetto canoro. L'uomo, improvvisamente rinsavito, la addita come causa delle proprie sventure: per colpa

⁸¹ In «Sviluppo del sistema verbale nell'italiano parlato dai Somali di Mogadiscio», Giorgio Banti (1990) avanza l'ipotesi che l'apprendimento dell'italiano in ambiti lavorativi limitati, unito alla presenza diffusa di qualche tipo di italiano, risalente alla fine dell'Ottocento, quando ebbe inizio la penetrazione coloniale italiana, favorì la formazione di un tipo "pidginizzato" di italiano (*ibid.* 3). Si tratta purtuttavia di "una sorta" di pidgin, perché solo usata dai Somali «nei rapporti con i loro datori di lavoro, mentre nella vita quotidiana in famiglia e per strada vengono usate varietà di somalo» (*ibid.* p. 2)

sua ha abbandonato la dolce e paziente Degmo, è rimasto indietro rispetto a quelli della sua età⁸², vuole recuperare il tempo perso. Da parte sua la ragazza lo prega di non mancare alla parola data, di non abbandonarla e di tenerla con sé.

Per essere certo di liberarsi di lei, Ina Caateeye infine prende di mira i suoi costumi occidentali, ricorrendo a un topos letterario frequente nelle opere dell'epoca, in cui l'adesione acritica al *modus vivendi* europeo era sempre più associato alla corruzione dell'etica tradizionale e alla perdizione.

Ina Caateeye Cambuur gaabaney, caloosha muujiyay,
xuub caaro huwatoy,/casarkii seexatoy, (...)/
Ciddiyaa ma guroy, huryadii af-casey/ Ma
sida caarre shabeel ah iyo coomad oo kalaa?
Caado aanay Lahayn calmatoy, cassarkii
seexatoy cirteed bogatoy,/ caynkii hooyadaa
ku dayo cawrala ceeblay.
(ibid. 62)

Ina Caateeye Tu dal vestito corto, che mostri la pancia,
e indossi (vestiti trasparenti come) tele di
ragno,/ che dormi il pomeriggio, (...)/ Tu
che non ti tagli le unghie, e hai le labbra rosse
come il becco dell'uccello *huryo*/ sei come un
leopardo dal manto maculato?/ Tu che scegli
costumi che non ti appartengono, che dormi il
pomeriggio e sei insaziabile,/ prendi esempio
da tua madre, Cawrala senza vergogna.

La ragazza viene infine liquidata, grazie all'intervento di un passante che si offre di intercedere per Ina Caateeye presso suo padre. Sebbene i mali dell'Occidente siano spesso additati come causa di disgregazione familiare e sociale, come accade nel caso di *Kalaahaad iyo Kalahaab*, sono sempre le donne a pagarne il prezzo più alto. L'equilibrio può essere ristabilito solo grazie alla perseveranza e al sacrificio femminile, che le protagoniste chiamate in causa rappresentino un modello positivo o negativo di comportamento.

3.7. Comicità e devianza

Un terzo elemento, oltre al ricorso a tecniche tradizionali e alle canzoni d'amore, è importante qui citare per comprendere l'enorme popolarità

⁸² In questo caso al posto del termine *asaag* ricorre il corrispondente *da'* età (la canzone è infatti è allitterata in D).

ee heesaha u tirinaaya, iyana ay la hadaaqdo, heelee-lee-dhararan!

Hagaag iigu caddee, hadda eeg Cutiyay
Haddaanad sheegin wallaahina, hangal aan dhigayaa
oo labadiinba haanka iyo, halbawlahaan jarayaa.
Subito. Iigu dhaqso. (*ibid.* 11-12)

Nostra figlia è rovinata, rovinata, è voce astratta che va a trovarla?

Ehi tu, questa gente con cui parla a sproposito, e quest'uomo con cui danza, che le canta le canzoni, e con cui si scambia discorsi senza senso, *heleele-dhararaq!*

Chiariscimi bene le cose, guarda Cutiya, adesso, e se non me lo dici giuro che mi vesto a lutto e taglio a entrambe la gola e l'aorta. *Subito.* Sbrighati.

Ciò che rende tragicomica la scena è non solo l'iperbole e ancora il ricorso a parole italiane, ma anche il fatto che Caateeye si faccia velocemente persuadere dalla moglie che lo blandisce, portandogli del tè e dell'acqua per le abluzioni.

Più avanti Caateeye si rende ridicolo per la sua tirchieria, chiedendo una lauta dote per il matrimonio della figlia, ma viene infine persuaso dagli uomini venuti in delegazione, che lo ammoniscono contro i pericoli della società moderna. Vorrebbe che Marwo, ormai in età da marito, sia sedotta e rovinata da un uomo che non ha a cuore la sua reputazione? Dopo aver acconsentito al matrimonio, Caateeye si riconcilia con la moglie e ricorda con lei i tempi passati. Il dialogo tra i due è estremamente poetico, ma alla fine prende una piega comica:

Caateeye Maalintii lagu yiri nin baa lagu siinayaa markii hore
ma naxday?

Cutiya Waan naxay.

Caateeye Markii lagu yiri anoo timuhu intaas cadyihiin halable
lagu yiri waa ninkaasna sidee baad noqotay? Hadda
waa innagii ee?

Cutiya Hoohoo! War nin is faanshay waa ri' is nuugtee dha-
khsoo haye?

(*ibid.* 56)

Caateeye Il giorno in cui ti hanno detto che ti avevano dato in
sposa, innanzitutto, ti sei spaventata?

Cutiya Mi sono spaventata.

Caateeye Ora ho i capelli bianchi, ma quando ti hanno detto è
quell'uomo, cosa hai pensato? Siamo tra noi.

Cutiya Oh oh! Si dice che un uomo che si vanta è come

una capra che si succhia il latte da sola, sbrigati, e allora?!

Pur essendo un uomo autoritario, avido, irascibile e vanitoso, tuttavia Caateeye non viene meno ai suoi doveri di capo famiglia. Non esita a prendersi in carico la famiglia del figlio, quando ha conferma delle sue mancanze. Questo avviene nel momento in cui Ina Caateeye rientra a casa ubriaco, chiedendo a Degmo oro e denari. Cutiya, sconvolta per lo stato del figlio, chiama il marito in soccorso. Qui si assiste forse alla scena più comica dell'opera: Ina Caateeye si muove in modo scomposto, straparla e inizialmente entrambi i genitori pensano che sia stato avvelenato dal morso di un serpente, fino a quando il padre capisce che si tratta dell'alcol. Ecco che, nonostante le insistenze della moglie, decide di cacciarlo di casa: il figlio non è soltanto vizioso, ma ha contratto anche dei debiti, portando la sua famiglia alla rovina (*ibid.* 45-48).

Se irascibilità e mancanza di controllo delle emozioni è un aspetto che caratterizza il vecchio Caateeye, ciò non vuol dire che sia l'unico personaggio a essere connotato da questi tratti comportamentali. È il caso di Dugsiye, il negoziante a cui Ina Caateeye deve dei soldi. Egli non solo si avventa su Cutiya, minacciandola di riscuotere il prezzo del sangue qualora non venisse risarcito in breve tempo (*ibid.* 12-13), ma irrompe persino negli uffici ministeriali dove Ina Caateeye lavora (*ibid.* 20-22). Anche questa scena risulta tragicomica sia perché iperbolica, sia per l'ignoranza di Dugsiye. Egli inizialmente insulta la giovane segretaria che gli nega di incontrare il ministro e si esprime infuriato contro i politici che blandiscono il popolo nel momento delle elezioni per poi ignorarlo quando hanno ottenuto i loro voti. La situazione è salvata dall'intervento di un impiegato che suggerisce a Dugsiye di rivolgersi al tribunale o alla polizia, i due organi cui spetta l'onere di far valere i diritti dei cittadini. È infatti interessante come nelle opere teatrali somale quasi sempre si faccia riferimento a istituzioni o comunque organi del nuovo stato moderno, come tribunali, scuole, ospedali, questura, municipio, carcere, manicomio. In particolare, in *Kalahaad iyo Kalahaab*, ampio spazio è dedicato alla scena che si svolge in tribunale, in cui si confrontano Dugsiye e Ina Caateeye (*ibid.* 28-33)⁸⁴.

La scena risulta piuttosto comica perché, sebbene il giudice proclami la sua autorità fondata sulla legge e sulla religione, si trova a dover mediare tra un infuriato Dugsiye e uno sprezzante Ina Caateeye. Quest'ultimo

⁸⁴ Un simile spazio è dato nell'opera *Shabeelnaagood* (Xassan 1974:125-139) dove Shallaayo accusa Shabeel di averla ingannata, fingendo di sposarla con una falsa cerimonia. Così come nell'opera qui analizzata, in scena sono presenti le due parti in causa, il giudice e un poliziotto.

cerca addirittura di interrompere il panegirico che il giudice fa della legge come strumento capace di dirimere ogni disputa, sollecitandolo di venire al dunque. Persino il gendarme è un personaggio comico, che fa da eco alle affermazioni del suo superiore.

Qaaddi Diinteenu waa mid ballaaran, oo dockastay u kacdaa,
oo annaga aa hayna daliilka. Kitaabka annu daynaayoo,
mar haddii danta guud iyo dul iyo hoosba la fiirsho,
xaajadu way deganaan.
Askari Way deganaan. Allow ma ogtahay!
Qaaddi Labada isu dudaysa, wejiga isu dadbaysa,
saw halkii isu duubtay, ee isu soo duday ma aha?
Labada isla degeysana, meherka isku daraaya iyo
Saw dawadeedii ma hayno.
Askari Ilaahow ma ogtahay!
(...)
Qaaddi Labadii kala duusha ee midba daan u tallaabo,
waa la kala durkiyaayee, ninkii oo dusdusaaya,
iyo naagtii oo dafdaflaysay,
sow halkii kala daysay, ee kala dayrisay ma aha?
Intaasii waa digdigtii iyo damdamtii shaqa-dayda
Iyo tilmaanteedii duleed ee ma dacwad baydun qabtaan?
Ina Caateeye Qaaddi soo gaabi soo gaabi.
Askari Qaaddiga ha la trabalin waryaa. Aamus baan ku iri.

(*ibid.* 29)

Giudice La nostra religione è molto ampia e abbraccia tanti orizzonti,
noi ne siamo testimoni. Il Libro che consultiamo, una volta che consideriamo la questione per intero, dall'alto al basso,
il caso è risolto
Gendarme È risolto. Allah lo sa!
Giudice I due che si tengono il broncio, che non si guardano in faccia,
non si sono qui abbracciati e messi d'accordo?
I due che abitano insieme, la dote che li unisce, non abbiamo per caso la soluzione (di tutto)?
Gendarme Dio lo sa!

Giudice	(...) I due che si attaccano e ciascuno prende posizione, si separano l'uno dall'altro, l'uomo losco, e la donna ficcanaso, non sono stati separati qui l'uno dall'altro? Questo è il mio mestiere, è la sua spiegazione generale, avete un'accusa?
Ina Caateeye Gendarme	Giudice, taglia corto, taglia corto. Ehi tu, non creare problemi al giudice. Ti ho detto di stare zitto.

Nonostante Ina Caateeye persista nel non riconoscere il proprio torto, Dugsiye avrà infine la meglio, fornendo come prova un registro in cui sono segnati tutti i debiti contratti. Ma anche l'esito di questa vicenda appare ambivalente: nonostante il comportamento irrispettoso e il verdetto di colpevolezza, il giudice si limita a ingiungere a Ina Caateeye di risarcire il negoziante. Non è necessario, spiega al gendarme, ammanettarlo e condurlo in prigione, si tratta pur sempre del figlio di Caateeye, che tutti conoscono. Legge ed istituzioni pubbliche sono dunque sì effettive, ma sembrano comunque dover mediare tra le esigenze di una capitale moderna in piena espansione e quelle di una comunità ristretta.

3.8. *Note conclusive*

Dall'analisi di quest'opera, risulta chiaro come l'*abwaan* abbia fatto uso non solo di fonti tradizionali (poesia, indovinelli, dispute poetiche, immaginario poetico, danze), ma anche di risorse acquisite di recente (tematiche legate al contesto urbano, prestiti linguistici, commedie, canzoni d'amore). Innovazione, appropriazione inventiva di elementi tradizionali, intertestualità, linguaggio figurato sono principi estetici che in generale le opere teatrali somale condividono e che le rendono sia tradizionali che moderne.

Definendo il teatro somalo come «transitional art form», Maxamed Daahir Afrax concepisce tradizione e modernità come «conflicting influences, opposing tendencies», ponendo l'accento su «the dichotomous mindset and the divided personalities» di quelli che chiama «transitional dramatists» (Maxamed 2013:182-186).

Kelly M. Askew, nella sua analisi di due generi musicali della costa swahili in Africa orientale, rifiuta la binarizzazione analitica che si fa nel campo della cultura tra elementi indigeni (tradizionale/locale) e importati (moderni/globali) che troppo spesso risulta nella semplificazione e reificazione delle due metà, soprattutto di quella indigena, frequentemente immaginata come la base di partenza (Askew 2003:631).

È opportuno dunque concepire tradizione e modernità non come due forze contrapposte, ma come forze sinergiche che agiscono contemporaneamente. Nessuna cultura è un passivo ricettacolo di influenze esterne: straniero e globale vengono per così dire addomesticati, ricorrendo a stili espressivi locali.

L'innovazione è introdotta non solo dall'appropriazione e integrazione strategica di elementi importati, ma anche grazie alla rielaborazione di temi e di forme poetiche tradizionali (Banti 1996).

Tradizione e modernità sono dunque prodotte contemporaneamente, nel senso che l'uso che la cultura fa della tradizione e della modernità ha senso solo se situato nel momento contemporaneo alla produzione artistica (Kapteijns 1999:157).

In questo senso, si può dire che così come le preferenze estetiche sono formate e persino determinate dalle strutture sociali in cui si sviluppano, le strutture sociali riflettono a loro volta principi estetici.

Per dirla come Kelly M. Askew:

Rather than viewing art forms and aesthetic principles as derived from and shaped by society/politics/history, I argue (...) that economic and political practice need not be conceptualized as distinct from aesthetic principles. (Askew, 2003:610)

Il teatro e le nuove forme poetiche cantate, sviluppatasi all'indomani delle lotte per l'indipendenza, ereditarono dalla poesia orale tradizionale l'ambizione e l'impegno di persuadere, informare, educare il pubblico, sollecitandolo emotivamente all'azione e al cambiamento.

In Somalia, attraverso la cultura popolare, i «transitional dramatists» diedero alla formulazione coloniale della tradizione pastorale somala l'ulteriore prestigio di identità nazionale e autenticità culturale, avallando dunque una particolare percezione unilaterale che i Somali avevano di sé. È questa concezione di tradizione pastorale che ha forgiato per più di un ventennio l'ideologia di donne e uomini somali. Non è un caso che il declino e la fine del teatro somalo siano coincisi con quelli della nazione stessa.

Capitolo 4

STEREOTIPI FEMMINILI

4.1. *Verso uno stile popolare*: HABLAYAHOW HAD MAAD GUURSAN DOONTAAN!

Nel tentativo di rintracciare le caratteristiche estetiche più salienti delle arti popolari africane, Karin Barber le definisce «presentational and demonstrative» (1987:40), ovvero la preoccupazione principale dell'artista popolare è quella di coinvolgere l'audience in ogni momento, piuttosto che mirare a una qualche sorta di coerenza e unità tematica.

Le arti popolari infatti nascono nelle città, dove la comunità, a cui l'arte folclorica si rivolgeva e da cui scaturiva, è sostituita dalla massa urbana. L'artista popolare è quindi un individuo isolato, desideroso di evocare e ricreare quel senso di comunità perduto. I messaggi che egli cerca di trasmettere non sono la mera reiterazione di cliché, ma «the re-experiencing of things that all had felt and thought in isolation, now heightened and intensified by the recognition that they were communal» (*ibid.* 44). Attraverso l'arte popolare dunque è data espressione a quello che la gente potrebbe non sapere di avere in comune.

Il teatro somalo, come le arti popolari africane, per attrarre il maggior numero di persone possibili, doveva mirare al minor comune denominatore di comprensibilità.

È questa accessibilità che Barber individua come caratteristica estetica essa stessa, o meglio «an aesthetic of immediate impact» (*ibid.* 40).

Barber propone una concezione di arte come spazio, un forum in cui il significato non è mai fisso, completo o interamente costituito. Un'arena in cui gli artisti e i loro destinatari usano la libertà di un discorso immaginario per misurarsi con la propria produzione e il responso che ne ricevono, e per riconfermare ciò che deducono essere comunemente percepito. Persino i testi che sembrano più definiti e chiusi offrono ambigue interpretazioni che confermano la necessità di prestare attenzione, nelle arti popolari, alle lacune, alle contraddizioni e alle incoerenze. Il teatro

somalo non si presta a una valutazione diretta o a un'interpretazione monolitica: quello che un testo dice non può essere considerato ovvio. È sovente attraverso questa comunicazione indiretta per mezzo dell'arte che la coscienza popolare mantiene e rinnova cocciutamente la propria indipendenza. Perciò, sebbene molti ruoli femminili appaiano come negativi, non bisogna fare l'errore di leggerli letteralmente.

Il pubblico vede la femminilità come manifestazione ambivalente di un'era di transizione in cui si esprime un'ansia sociale, ma anche il desiderio di un cambiamento radicale. Piuttosto che presentare stereotipi positivi e negativi, il teatro popolare somalo compiva il ben più difficile lavoro di drammatizzare la crisi del patriarcato nello Stato africano postcoloniale.

Hablayahow had maad guursan doontaan!, opera di Maxamed Tukaale, venne la prima volta rappresentata tra il 28 e il 30 aprile 1975 al Teatro Nazionale Somalo di Mogadiscio dalla compagnia teatrale Waaberi. Le protagoniste femminili furono interpretate da Hibo Nuura, Faaduma Cali Nakuruma, Maryam Mursal e Safiya Geelle. Lo spettacolo fu successivamente sospeso a causa della canzone *Saddex Cadow*⁸⁵, ma poi ripreso circa dieci anni dopo con un nuovo cast. Solo Hibo Nuura continuò a rivestire il ruolo precedente, mentre le altre tre attrici vennero sostituite rispettivamente da Qamar Cabdullahi, Saado Cali Warsam e Faynuus Sheekh Daahir. L'opera godette di un'enorme popolarità, grazie anche a una registrazione audiovisiva che successivamente circolò ampiamente nella diaspora somala⁸⁶. Se il suo successo pluriennale⁸⁷ può essere attribuito a una serie di circostanze fortuite, ciò non toglie che la popolarità degli interpreti, dei temi trattati e delle canzoni, ne abbiano garantito la conservazione e trasmissione.

In apertura dello spettacolo, quattro giovani si imbattono in una donna anziana e trascurata, Cirradabac⁸⁸, che se ne sta accasciata per terra a fumare e a masticare *jaad*⁸⁹, circondata da bottiglie semivuote. Le ragazze sono sconvolte dal suo stato: cosa le è successo per ridurla così, non ha un marito, una casa e dei figli? Cirradabac inizialmente si schermisce,

⁸⁵ Maryam Mursal, in un recente programma trasmesso sulla BBC, ricorda come fu incarcerata a causa della canzone (2015, *The Heyday of Somali Music*, Witness, BBC World Service).

⁸⁶ Circa dieci anni fa acquistai un DVD *Hablayahow had maad guursan doontaan* in un negozio somalo a Shepherd's Bush (London). Ora l'intera opera è scaricabile da YouTube.

⁸⁷ Faynuus Sh. Daahir nell'intervista da lei rilasciata su Royal 24 Somali TV (2013), nel nominare le attrici che interpretarono la prima rappresentazione dell'opera, dice come nella memoria del pubblico sia rimasta la versione posteriore (1986), per via della registrazione audiovisiva che se ne fece.

⁸⁸ Cirradabac è interpretata da Daahir Xaaji che per questo ruolo indossa abiti femminili.

⁸⁹ *Catha edulis*, tipo di pianta dagli effetti stimolanti.

pronunciando una frase in italiano [Non voglio curiosità femminile!], e poi confessa loro che per lei casa, marito e figli sono i suoi tre vizi: il *jaad*, liquori come il rum e il gin [*khamro*] e le sigarette che accende due a due [*sigaar*].

L'anziana e le ragazze escono di scena e subito dopo sul palcoscenico si assiste a un dialogo tra i due cugini Cawo⁹⁰ e Cafì che parlano della lezione di storia ricevuta a scuola sulla lotta di Ina Cabdille Xassan. Essi sono cresciuti insieme nella casa degli zii Coley e Carraale, insieme al loro figlio ritardato Cabaade e alla bella Ismahuba. Coley li interrompe esigendo che la nipote si occupi delle faccende domestiche. Soprattutto non vuole si intrattenga con il cugino.

Subito ricevono una visita inattesa: Xaaji Beebleh, il padre di Cawo, è tornato dall'estero dopo molti anni di assenza. Lo zio materno Carrale chiede alla nipote se lo riconosce e lei realizza che in effetti questo le è possibile grazie alle fotografie che ha di lui. Carrale prosegue con le presentazioni: Cafì è il figlio del suo defunto fratello Aaden, Coley è la moglie, mentre Cabaade è il loro primogenito. Quest'ultimo, interpretato dal noto attore comico Aw Kuuku, è sin dall'inizio un personaggio infantile e clownesco che corre in braccio allo zio da poco arrivato.

Xaaji Beebleh dichiara che l'intento della sua visita è quello di portare la figlia ormai adulta e in età da marito con sé. Lo zio materno dice che le loro case si equivalgono, Cawo è una brava e obbediente ragazza e spetta a lei decidere dove vuole abitare. Interpellata, la giovane dichiara che preferisce rimanere dove si trova.

Ciò non impedisce alla zia, non appena i due anziani se ne sono andati, di pretendere che pulisca la casa mentre lei va a fare la spesa. Cawo si lamenta con Cafì per il trattamento che la zia le riserva. I numerosi lavori domestici che le assegna non le lasciano il tempo di studiare. Se non fosse per l'aiuto di Cafì, non riuscirebbe mai ad andare avanti con i suoi studi. In quel momento tuttavia, pensano sia bene prendere una pausa dai doveri scolastici e distrarsi un po' cantando.

Segue la canzone *Weynow ha inna kala wadin!* in cui i due innamorati rivolgono una preghiera a Dio, affinché le loro speranze di matrimonio vadano a buon fine.

Mentre si abbracciano vengono però sorpresi da Coley e, per salvarsi

⁹⁰ I dodici personaggi di quest'opera sono interpretati rispettivamente da Hibo Maxamed (Cawo), Cabdi Cali Balacwaan (Cafì), Cabdi Salaad Beerdillaacshe (Hansi Been), Saado Cali Warsame (Isma Huba), Qamar Cabdullahi (Carraaba), Faynuus Sheekh Daahir (Cagmadhiga), Salaad Cali Barakow- Hullo (Xaaji Beebleh), Faadumo Muuse Wanaag (Coley), Maxamuud Tukaale (Carraale), Cabdullaahi Aamiir Aw Kuuku (Cabaade), Daahir Xaaji (Cirra Dabac), Axmed Iftiinshe (Adegeey). I nomi dei personaggi sono quasi tutti allitterati in C e hanno un significato che verrà esplicitato durante l'analisi dell'opera.

dalla sua ira, fingono goffamente di studiare. La zia li ha cresciuti entrambi quando le loro madri li hanno abbandonati e loro la ripagano comportandosi in modo poco decoroso! I ragazzi si giustificano, non stavano facendo niente di male e, seppure si amassero, non potrebbero sposarsi? Coley si arrabbia ancora di più a questa prospettiva e, rimasta sola sul palcoscenico, confessa di aver cresciuto Cawo pensando di darla in sposa al figlio Cabaade.

In quel momento entra in scena Ismahuba con un vestito lungo rosa e uno specchio in mano. Coley le confessa la sua delusione, ma la ragazza non appare sorpresa: sa bene che Cawo e Cafì passano molto tempo insieme e parlano in segreto.

Mentre la donna continua a lamentarsi e rimprovera Ismahuba affinché faccia qualcosa di utile invece di imbellettarsi, arriva Cagmadhiga, un'amica della ragazza. Quest'ultima indossa una tuta da ginnastica, tiene le mani in tasca, porta un berretto e gli occhiali da sole e mastica una gomma. Coley si chiede se sia un uomo o una donna! Segue un dialogo comico tra Coley e Cagmadhiga, in cui la prima continua a chiederle di che sesso sia, mentre la seconda, infarcendo le sue frasi con parole straniere italiane e inglesi, la rimprovera per le sue vedute reazionarie. È ormai il 1986⁹¹: gli abiti che indossa, il modo in cui cammina sono all'ultima moda. Coley alla fine acconsente che Ismahuba vada a casa dell'amica a studiare, purché le promettano di comportarsi bene.

Una volta sole, le due amiche si lamentano del comportamento autoritario di Coley e Cagmadhiga sollecita Ismahuba, affinché si liberi dalla tirannia della zia. È bella e chiara di carnagione e, quel che più conta, è che è persino fortunata! Proprio il giorno prima un ragazzo le si è avvicinato, Cagmadhiga pensava volesse corteggiarla e invece era solo interessato a Ismahuba! Ma dove l'ha vista? A scuola naturalmente! Ismahuba si emoziona e le chiede di descriverle il giovane. Segue un dialogo comico in cui le due ragazze descrivono l'uomo ideale. Cagmadhiga le conferma che il ragazzo è proprio come piace a lei, di carnagione né troppo scura, né troppo chiara, i capelli morbidi, prestante fisicamente, è ricco e le ragazze se lo contendono, Ismahuba deve ringraziare la sua buona sorte!

Nel caso non le piacesse, le deve solo fare un segno con la mano, perché la persona di cui parlano sta proprio per raggiungerle, Cagmadhiga gli ha dato appuntamento.

Hansibeen entra in scena e, dopo che Cagmadhiga l'ha rassicurato che l'amica è ben disposta nei suoi confronti, corre a dichiarare il suo amore a Ismahuba. Quest'ultima si comporta in modo riservato, lo tiene a distanza, gli dice che non frequenta i bar e, quando le chiede di fissare

⁹¹ Si suppone che l'anno qui enunciato sia quello in cui l'opera è stata rappresentata.

un appuntamento, si schermisce con la scusa che deve studiare per tutto il mese. La conversazione poi prende un'altra piega, Ismahuba si informa sulla marca della sua macchina e infine accetta di incontrarlo il mese successivo: quando andrà a prenderla, per farsi riconoscere dovrà suonare il clacson tre volte. Prima di congedarsi Hansibeen le regala il suo orologio e la ragazza non nasconde la sua soddisfazione.

Mentre sin qui il palcoscenico è stato spoglio, nella scena successiva sono inseriti alcuni elementi scenici: un fondale su cui è rappresentato un paesaggio urbano, un divano, una poltrona e un tavolino. All'apertura del sipario, Cagmadhiga balla divertita, quando viene raggiunta da Carraaba. Nel vederla tutta elegante e spensierata, le viene un attacco di rabbia e la aggredisce verbalmente. Non solo l'ha salvata dalla povertà, ma le ha dato anche l'opportunità di indossare abiti eleganti. Come osa non farsi più sentire? È davvero un'ingrata!

Prima che Carraba abbia persino il tempo di rispondere, entra in scena Ismahuba che saluta entrambe affettuosamente. Non indossa più il vestito lungo e rosa dell'inizio, ma una tuta intera con i pantaloni e Cagmadhiga si congratula con lei per la scelta.

Ma Ismahuba le dice che ha persino una sorpresa più grande: ha convinto la cugina che non esce mai di casa ad accompagnarla. Spetterà ora ad Cagmadhiga farle cambiare idea a proposito dei suoi principi morali. Carraaba si lamenta, perché è convinta che Cawo farà loro solo perdere del tempo, ma Cagmadhiga le ricorda che anche lei si comportava in modo molto pudico all'inizio, salvo poi capire che non le conveniva, se voleva davvero spassarsela nella vita. Segue la canzone *Guurkii runta ahaa* in cui, dietro invito di Cagmadhiga, ciascuna delle tre ragazze esprime qual è la sua relazione ideale con l'altro sesso⁹². Tutte ballano scatenate tranne Cawo che le guarda con disappunto. Secondo Ismahuba, il matrimonio porta solo difficoltà: essere una moglie obbediente significa rimanere indietro rispetto ai propri coetanei, mentre a lei piacerebbe uscire la sera con il suo fidanzato, ballare il rock e il jazz e divertirsi sola con lui. Carraaba invece vorrebbe trovare un uomo ricco che le possa garantire una grande casa e una vita lussuosa. Cawo le sollecita a non disfarsi della tradizione: a suo parere infatti è opportuno sposarsi con la benedizione e l'approvazione dei propri parenti.

Ismahuba è preoccupata che le opinioni conservatrici espresse dalla

⁹² Faynuus Sheekh Daahir non ha mai cantato. In un'intervista rilasciata su Royal 24 Somali TV (2013) racconta che all'inizio della sua carriera teatrale solo una volta provò a cantare. Mandeeq, che era presente, dopo averla sentita, le disse che la sua voce era bruttissima, sembrava che avesse ingoiato cacca da piccola! Questo commento la distolse da ogni altro tentativo.

cugina abbiano fatto arrabbiare Cagmadhiga. Carraaba infatti la rimprovera per aver portato la cugina al cospetto di “Khaliifadda” [la Califfa] e poi si rivolge a Cawo per schernirla. Deve essere proprio sciocca, se ha deciso di rimanere con un solo uomo, quando il mondo è pieno di giovani belli e ricchi con cui divertirsi. Cagmadhiga interviene in sua difesa: ricorda nuovamente che anche Carraaba e Ismahuba erano riservate e moraliste all’inizio e poi, rivolgendosi a Cawo, le chiede se vuole davvero invecchiare e diventare brutta senza essersi messa niente da parte. Crede davvero che valga la pena sacrificarsi per un solo uomo? Non sa forse che quando perderà la sua gioventù, la bellezza tanto l’abbandonerà? Cawo persiste nel sostenere il suo punto di vista e così la cacciano dalla loro compagnia. Cagmadhiga è infuriata per non essere riuscita a persuaderla e sia Ismahuba che Carraaba corrono da una parte all’altra per placarla e soddisfare le sue richieste.

Devono procurarle subito del caffè, ma la caffettiera è rotta, perciò non le resta che bere avidamente una bottiglia di acqua fresca. Quando si è un po’ calmata, enuncia in modo solenne che la situazione si sta facendo difficile e ordina loro di portarle il suo Libro, un’agenda⁹³.

Dopo aver passato in rassegna vari nomi maschili, finalmente si imbatte in quello di Xaaji Seaman⁹⁴, una vecchia conoscenza che dovrebbe arrivare l’indomani. Carraaba si offre di andarlo a prendere, ma anche Ismahuba vorrebbe essere coinvolta. Per essere sicure che il loro piano vada a buon fine, mimano la scena dell’accoglienza che devono riservare all’uomo: Cagmadhiga fa finta di essere Xaaji, mentre Carraaba cerca di spillargli più soldi possibili. Le tre escono di scena sostituite da Cirradabac che, rivolgendosi al pubblico, premonisce che le ragazze si stiano proprio avviando verso quella strada piena di spine che l’ha portata alla rovina. Il sipario si chiude.

La scena è di nuovo spoglia come all’inizio. Coley si lamenta con il pubblico: ha cresciuto Cawo perché si sposasse con il suo povero figlio che altrimenti rimarrebbe celibe, deve trovare una soluzione. Manda Cabaade a chiamare il padre. Appena arriva, gli comunica la sua intenzione di dare Cawo in sposa al figlio maggiore. Carraale dice che costui è ancora un bambino, non è pronto per il matrimonio e, per provare le sue argomentazioni, chiede al figlio se preferisce la ragazza in sposa o le caramelle. Cabaade naturalmente sceglie le caramelle!

Segue una conversazione telefonica tra Xaaji Beebleh e Cagmadhiga. L’uomo si scusa per non essersi fatto sentire, per fortuna Cagmadhiga

⁹³ Qui c’è un gioco di parole: Carraaba dice a Cagmadhiga, «Le hai chiesto di portarti il tuo *xusuusqor* (diario/ registro) cosa vuoi che ci capisca ti porterà un *qori* (legno)!».

⁹⁴ In realtà è il soprannome dello stesso Xaaji Beebleh.

conosce i suoi desideri, sa che gli piace la carne giovane⁹⁵, ha qualcuna da proporgli? Ovviamente riceve una risposta positiva e, dopo aver chiuso la telefonata, si mette in attesa delle ragazze. Contrariamente alle sue aspettative, però, riceve la visita della figlia Cawo. Sa che il padre è impegnato, tuttavia ha bisogno del suo supporto economico per via di un rinfresco che stanno organizzando all'università. Ognuno deve contribuire in base alle proprie possibilità e, poiché lei è figlia del ricco Xaaji Beebleh, le hanno chiesto una cifra piuttosto lauta. Il padre dice di non avere soldi in quel momento e cerca di liquidarla promettendole di portarglieli appena possibile. L'uomo ha infatti fretta che se ne vada, perché aspetta le altre ragazze. Cawo invece si dilunga, vuole sfogarsi contro la zia Coley che la fa sempre lavorare e non le importa che studi, né del suo futuro! Se non fosse per Cafì, che quando è ormai buio la sera le ripete le lezioni al lume di candela, non sa cosa farebbe. Caawo si comporta in modo assai ingenuo in questa scena, il suo personaggio perde per un attimo la saggezza e la perseveranza che l'hanno caratterizzato sinora. Chiede al padre la disponibilità di una macchina che la porti a scuola e l'uomo, pur di liberarsene in fretta, le promette di mandarle addirittura un elicottero, un aereo! Cawo non solo gli crede, ma lo prega persino che interceda con la zia, affinché Cafì possa salire sull'elicottero o sull'aereo assieme a lei!

Appena Cawo se ne va, arriva Cagmadhiga accompagnata da Carraaba che indossa un vestito corto, i calzettoni e le scarpe da ginnastica come una ragazzina. Xaaji Beebleh è in brodo di giuggiole e, prima che se ne vada lasciandoli soli, le dà subito dei soldi.

Improvvisamente l'uomo riceve la visita di Carraale, sorpresa che fa scappare Carraaba. Per darsi un contegno fuma la pipa⁹⁶. Il cognato è venuto a chiedergli la mano di Cawo per conto del figlio Cabaade. Xaaji Beebleh acconsente per chiudere presto la faccenda, ma quando Carraale se ne va, si rende conto con rammarico che la ragazza ormai se ne è andata. Si chiude il sipario.

Cawo e Cafì si incontrano sul proscenio. Programmano di riempire il serbatoio del fuoristrada di un amico per andare fuori città e sposarsi in segreto⁹⁷. Il cugino Cabaade però li sente parlare e, per convincerlo a non riferire tutto alla madre, Cawo cerca di convincerlo che in realtà è al matrimonio di qualcun altro che stanno andando. Per meglio blandirlo,

⁹⁵ Prima dice in italiano caprettina, poi aggiunge *dhaylo*, ovvero carne di animale ancora lattante.

⁹⁶ «Beebleh» significa per l'appunto “che ha la pipa”.

⁹⁷ Sebbene ammessi, la fuga e il susseguente matrimonio di giovani innamorati, sono in genere ritenuti poco decorosi. Spesso tuttavia, è seguito da riparazione attraverso lo scambio dei doni consuetudinari. Delle conseguenze nefaste del matrimonio combinato tratta il romanzo *From a Crooked Rib* di Nuruddin Farah (1970).

prima di andarsene, gli dà un bacio sulla mano.

I tre escono di scena. Si apre il sipario ed ecco Ismahuba, vestita con una tuta stretta e nera, la cintura e gli stivaletti bianchi. Improvvisamente si sentono tre colpi di clacson e finalmente compare Hansibeen. I due ballano e cantano la canzone *Ballantu aynu dhigannay*, in cui si promettono più volte di rimanere fedeli l'uno all'altra.

Alla fine della canzone, Ismahuba e Hansibeen vengono sostituiti sul sipario da Coley che si rivolge al pubblico, esprimendo la sua preoccupazione per l'assenza di Cawo e di Cafì. Il figlio Cabaade la raggiunge e le dice di essere triste, perché ha sentito parlare di una macchina, di un serbatoio, della benzina e di un matrimonio. Mentre parla, tiene la mano tesa in alto, come per conservare il bacio della cugina. Non serve molto alla madre per smascherare il piano dei due nipoti innamorati. Appena il marito arriva, si sfoga e cerca di espremergli le sue ragioni, ma Carraale le dice che Cafì è figlio del suo defunto fratello e, se si è sposato con sua nipote, provvederà agli oneri ritenuti necessari a un matrimonio decoroso. In tutta risposta Coley si infuria ancora di più. Per consolarla il figlio le dice che sa cantare anche lui versi d'amore. Sebbene molte scene dell'opera facciano ridere, Cabaade è il personaggio comico per eccellenza: per renderne inequivocabile il ruolo, ha persino il naso dipinto di bianco!

Ritornati dalla loro fuga amorosa, Cawo e Cafì cantano, pregando Allah di proteggere la loro unione. Alla fine della canzone, mentre si stanno mettendo d'accordo sul modo migliore per mantenere segreto il loro matrimonio, vengono sorpresi da Cagmadhiga. È tutta vestita di giallo con una piuma tra i capelli e appena li vede scoppia a ridere: ha rifiutato le prospettive che lei le offriva, per quel morto di fame a cui sta appiccicata? Cawo rinnega, le dice che ha visto male e che Cafì è solo un ragazzo che lavora a casa sua, ma Cagmadhiga non le crede: è dunque perché era innamorata che si è rifiutata di seguire i suoi consigli? Perché piuttosto non esce fuori a cena con lei e le sue amiche e chiede ad Cafì di mentire alla zia Coley per coprirlo? L'uomo non può resistere all'umiliazione e ha un attacco d'ira. Cagmadhiga, rimasta sola sul palcoscenico, dice che non gliene importa niente, non è affare suo se Cawo vuole rimanere povera!

Nella scena successiva Cagmadhiga riceve Carraaba e Xaaji Beebleh a cui cede subito la sua casa, dietro compenso. I due sono subito seguiti da Ismahuba (ora indossa un abito corto) e Hansibeen. Le due coppie si abbracciano e flirtano in modo buffo ed enfatico, mentre Cagmadhiga è soddisfatta per i soldi intascati. Carraaba poi danza e interpreta una canzone-parodia, in cui esalta il divertimento e il piacere che solo i soldi possono garantire. È una canzone abbastanza esplicita in cui lo invita a prenderla, metterle le dita nei capelli, spassarsela con lei, tirare fuori i soldi, mentre Xaaji le gira intorno sghignazzando e sventolando banconote. Entrambi si

buttano sul divano abbracciati e il sipario si chiude.

Entra in scena Coley insieme al figlio e lo avverte che Carraale lo vuole mandare in boscaglia dal nonno. Cerca di spaventarlo, presagendo che potrebbe rimanere ucciso dagli animali feroci e gli consiglia di non accettare l'incarico che il padre vuole affidargli, invocando come scusa un dolore alla gamba. Effettivamente, Carraale gli chiede di portare al nonno che abita in boscaglia, zucchero, farina, riso e scarpe. Cabaade non riesce a fingere e confessa subito il tranello in cui la madre l'ha indotto, spaventandolo con il pericolo delle belve selvagge. Il vecchio Carraale, di fronte a questa confessione, desiste subito e manda a chiamare Cafì. Andrà lui al posto del figlio troppo inetto per portare a termine l'incarico. Cawo, avvertita della partenza imminente di Cafì, lo prega di non mancare più di una settimana. Da parte sua, anche lei farà dei sacrifici e lo aspetterà senza mangiare, bere, né uscire di casa. Cawo esprime tutto il dolore che la sua assenza gli provocherà nella canzone *Soo noqo adoo nabad ah*, in cui si augura che l'amato torni presto sano e salvo.

Nella scena successiva Coley chiede al figlio di andare a chiamare un conoscente che lavora al macello. Quando l'uomo arriva, Coley gli confessa di essere disperata, suo marito ha deciso di far sposare Cawo, nipote che lei ha cresciuto con tanta fatica, ad un uomo della sua famiglia, il nipote Cafì, e non al suo povero figlio! A lei non resta che farsi giustizia da sola. L'uomo si rivela essere un sicario che Coley paga perché uccida Cafì. Subito dopo si vede il giovane a piedi nella boscaglia aggredito da due uomini.

Il sipario si chiude e Ismahuba e Hansibeen discutono sul proscenio. La ragazza si lamenta per essere stata da lui ingannata, deve spingere tutti i giorni la macchina perché non funziona. Hansibeen le aveva detto di avere una Peugeot, invece ha solo un vecchio catorcio (una Cressidra). Per consolarla le promette di comprare una macchina nuova e la invita fuori a cena, ma Ismahuba non vuole prendere di nuovo la macchina, preferisce andare in autobus! I due ballano, ordinano la cena in un ristorante e scompaiono dietro le quinte. Quando escono, poco dopo, Ismahuba si sta chiudendo la cintura, Hansibeen la camicia, segno inequivocabile che i due hanno avuto un rapporto sessuale. Sullo sfondo si vede il mare e una barchetta: le scene di "perdizione", nel teatro somalo, si svolgono spesso al Lido⁹⁸.

Su un palcoscenico spoglio Coley, Carraale, Cabaade e Cawo ricevono la visita del sicario che, come gli era stato ordinato dalla vecchia, porta la borsa di Cafì, dando loro la notizia che è morto. Tutti si disperano tranne Coley che, rimasta sola, si rivolge al pubblico esprimendo soddisfazione per il successo del suo piano. Arriva Cirradabac, attirata dai pianti e dai

⁹⁸ In Kalahaad, ad esempio, Ina Caateeye va in un night club del Lido, dove si ubriaca e tradisce la moglie.

lamenti, e le chiede cosa è successo. Coley cerca di spaventarla, chiedendole se non sa che in quella casa abita una donna che sgozza le persone, ma la vecchia barbona non batte ciglio. Esce di scena cacciata da Cabaade, ma non prima di aver confessato al pubblico i suoi sospetti: è infatti convinta che sia Coley la responsabile dell'omicidio!

Cawo compare vestita a lutto⁹⁹ e piange la sventura che le ha portato via l'amato nella canzone *Iga qaadi Nasiib*.

Sullo sfondo cittadino appaiono di nuovo Cagmadhiga, vestita come al solito da maschio, e le due coppie da lei incoraggiate che si comportano in modo sempre più immorale: le due ragazze indossano infatti vestiti ancora più corti. Xaaji Beebleh incarica Hansibeen di procurare per tutti il *jaad*, l'alcol e le sigarette che vuole personalmente offrire all'allegria compagnia. Rimasto solo con le ragazze chiede loro di intonare una canzone *qarami* e, per assecondare le loro richieste, inizia a cantare in inglese, come ai tempi in cui lavorava come *seaman*. La scena è estremamente comica: Xaaji è circondato dalle ragazze che lo solleticano, accarezzano, frugano nelle sue tasche, mentre canta stonato in *broken English*.

La loro festa viene interrotta dal ritorno repentino di Hansibeen accompagnato da Cabaade. Quest'ultimo, non solo riconosce Xaaji Beebleh, ma minaccia Ismahuba di correre ad avvertire la zia. Nello scoprire che l'uomo non si chiama Seaman ed è il padre di Cawo, la ragazza viene presa dal panico ed è poi costretta a fuggire dall'arrivo improvviso di Coley. Xaaji Beebleh si pente e recita il mea culpa davanti al pubblico. Come ha fatto uno come lui che ha superato i settant'anni¹⁰⁰ e dovrebbe essere un uomo pio a cedere ai vizi? Invece di dare i soldi a sua figlia, li ha sperperati con altre donne. Ha perso il suo onore e si è comportato in modo vergognoso! Appena Carraaba gli si avvicina, la caccia urlando, le tira addirittura dei calci! Cirradabac compare nuovamente per schernirla: è troppo tardi per piangere, non le aveva forse ammonite che se continuavano così avrebbero fatto la sua stessa fine?

Anche Ismahuba è disperata e cerca Hansibeen. È vestita in modo trascurato e lo implora di aiutarla, non ha un posto dove dormire, l'hanno cacciata di casa. Ma l'uomo si rifiuta, accusando le donne come lei di portare gli uomini alla rovina e di distruggere l'istituzione della famiglia. Ismahuba canta la celeberrima *Saddex Cadow*, in cui si lamenta delle disgrazie che le ha procurato l'amore. Entra in scena Cirradabac che, come di consueto, commenta a beneficio del pubblico. Tra i mali del mondo, non bisognerebbe includere l'amore come canta Ismahuba, ma tutti i furti che gli uomini subiscono per colpa delle donne!

Carraale ha un incontro con un Xaaji Beebleh pentito e dimesso

⁹⁹ Indossa l'*asay* il vestito bianco di lutto per le vedove.

¹⁰⁰ Per rendere più grave la sua colpa naturalmente la sua età è esagerata.

al quale chiede il consenso per le nozze tra Cawo e Cabaade. L'uomo esprime le proprie perplessità ma, poiché è in procinto di partire, lascia al cognato la scelta.

Nel frattempo, Cafi ferito sta tornando dalla boscaglia e arriva proprio nel momento in cui Cawo e Cabaade si stanno per sposare! Coley confessa la sua colpa e Carraale chiede il giudizio del pubblico. Cafi però interviene in suo favore e dice che, poiché è salvo, vuole che sia perdonata.

Ismahuba, Carraaba e Cagmadhiga invece sono tutte e tre in mezzo alla strada trascurate e imbaccuccate come barbone. Piangono e si lamentano della loro situazione. Non hanno un posto dove stare e così decidono di andare a dormire sulla spiaggia.

Cirrodabac, sempre rivolgendosi al pubblico, commenta che le cose sono andate proprio come lei prevedeva e poi rimprovera le ragazze per la loro sventataggine. Vengono stranamente raggiunte da Cawo che stenta a riconoscerle. Chiede loro se si sono pentite di quello che hanno fatto e, quando le ragazze ammettono le proprie colpe, decide di ospitarle a casa sua, fino a quando non troveranno marito.

4.2. *Funzione dello stereotipo nei personaggi femminili*

In *Hablayahow had maad guursan doontaan!* diverse sono le scene in cui gli attori si rivolgono direttamente al pubblico per coinvolgerlo, anticipare, commentare e, in generale, per offrire una chiave interpretativa delle azioni che si susseguono che sia di per sé evidente.

Il personaggio che interagisce più con l'audience in quest'opera è l'anziana barbona Cirradabac. Il ruolo della donna è infatti assolutamente superfluo nella trama, tuttavia è proprio la sua presenza ammonitrice che mette in luce qual è il messaggio centrale della commedia, per lo meno nell'intenzione dell'autore. Cirradabac compare soltanto brevemente, eppure sempre in momenti fondamentali, come in apertura e in chiusura dello spettacolo. È un'anziana abbandonata ai margini della società, ma ciò non le impedisce di esprimere espliciti giudizi morali. Eppure la sua non è la veggenza dei folli, ma qualcosa di molto più fragile e ambiguo, che viene alla luce appena si presta attenzione ad alcuni elementi.

Innanzitutto è interessante che Cirradabac sia interpretata da un uomo vestito da vecchia. Perché non un'attrice? Siamo ormai lontani dall'epoca in cui le donne erano rare sul palcoscenico. Ecco come si presenta in apertura dello spettacolo:

Cirradabac	Non voglio curiosità femminile! [in italiano nel testo]
Gabar	Eddo ma guri aadan lihin, maxaa ku galay caynkan?

Cirradabac	Nin waa leeyahay, caruur waa leeyahay, guri waa leeyahay.
Gabar	Alxamdullillah, eeddo nooga shekee.
Cirradabac	Gurigayga waa kaa ee waa ii gogolanyahay, waa jaadka. Ninkaygana waa kaasaa.. rum gin” Sigaarna waa caruurtayda labalabada u shidaya.
Cirradabac	Non voglio curiosità femminile! [in italiano nel testo]
Ragazza	Non hai una casa, un marito, dei figli? Cosa ti ha ridotto così?
Cirradabac	Ho un marito, ho dei figli, ho una casa.
Ragazza	Grazie a Dio, parlacene, zia!
Cirradabac	La mia casa è questa, è pronta per me, il <i>jaad</i> . [agita un mazzetto di <i>jaad</i>]. E questo è mio marito ... rum gin” [trangugia un sorso dalla bottiglia] E le sigarette sono i miei figli che accendo due alla volta.

Questa scena è un monito più che esplicito a non soccombere ai vizi e presenta direttamente allo spettatore il dilemma centrale nell’opera: la responsabilità femminile nel fallimento del matrimonio tradizionale.

Gli intellettuali somali hanno spesso accusato il teatro popolare di falsificare la realtà occupandosi di questioni banali come l’amore¹⁰¹, buone soltanto ad attrarre un pubblico prevalentemente femminile (Moxamed 1987:175). E qui sta il paradosso: gli spettacoli parlavano alle donne di come erano o come dovevano essere, spesso in modo prescrittivo e conservatore. In assenza di autrici femminili, gli uomini si arrogavano dunque il potere di rappresentare le donne come le percepivano o volevano fossero percepite.

Eppure Cirradabac si esprime in modo più ambivalente in proposito. Perché, sebbene incolpi le donne per la decadenza dei costumi e per la loro stoltezza, è anche vero che dalle sue parole risultano in balia del potere maschile dal confronto con il quale non possono mai uscire vincitrici. Si

¹⁰¹ «Ilama aha jacaylku in uu bulshadeena ku hayo mushkilad u baahan olole-masreexedka baaxaddaas leh. Waxaa jira dhibaatooyin bulsho oo sawiridoodu jacaylka ka mudantahay ololaha noocaas ah, masraxuna ka gaabsaday xilkii ka saarnaa. Jacaylka qudhiisa looma sawiro sida xaqiiqadiisu tahay; waa laga been sheegaa, waaqicana laga fogeeyaa». (Moxamed 1987:270) [Non mi sembra che l’amore abbia nella nostra società un’importanza tale da giustificare un tale spazio nel teatro. Esistono problemi sociali la cui rappresentazione differisce da quella dell’amore e il teatro non se ne sta occupando come dovrebbe. L’amore stesso non è rappresentato come dovrebbe, ma in modo falso che lo allontana dalla verità].

vedano i seguenti due passaggi, il primo quasi a metà dell'opera, il secondo in chiusura.

- Cirradabac Adduunyo aynu waa hore annagu soo leefnay baa naloo dhaldhalaalinayaa naloo cadcadaynayaa. Waa jidkaygii naftigiisii, waa dariiqaygii baa lagu socodaa. *Proprio mio strado, mio strado*. Waa dariiqaygii qodaxaa badnaa baa lagu socodaa. Walleh! Salkii waa hoog, hoog (disgrazia, calamità)! Iyagaa ogaan doona. Hore aan u dullobay, waqtigaygii uga dib dhacay, iyo caashaqa miyay iyaga ila darsen, oo doqa iyo jaadka miyaa sii daldalahayaa, sigaarka aan ka daf siiyay dembi maa iga raacayaa/ dad iyo dunyoba kuwaas aan dugsanhayaa, kuwaa ku dullaan saas aa idiin dambayn.
- Cirradabac Mi vengono mostrati piaceri di cui ho già goduto a mio tempo. È proprio la mia strada, si sono incamminate sulla mia stessa via. *Proprio la mia strada, la mia strada*. Si sono incamminate sulla mia strada piena di spine. Giuro. La fine sarà la rovina, la rovina! Se ne accorgeranno. Mi sono già rovinata, ho lasciato scorrere il tempo e sono rimasta indietro, mentre mi abbuffavo di *jaad*, facevo fuori le sigarette, ho commesso un peccato, sono come sepolta separata dalla gente e dal mondo, se vi corrompete finirete così.
- Cirradabac Haweenyow magiciinba, hilib meel iska yaalla oo haadda ay rifanayso, hoosaaskii galbeed oo, hambadii xoorra ahayd. Islaanti haybad heshay, buunshada haddinayso, habeenkii lo'da siiso, hallow ceesaan badnaatay, waraabow waa iska helayaa, weligaa hanuuni oo waxaas u sheeg. Ma iyagaa hirgalaya halkaas ay la'yihiiin halkaas. Naa waa idinka hirqadayo ragga hoos la galaya, oo qaadka higaya sigaarka huftaayow, habeenkii mirayayee. Hablayahow had maad guursanaysaan?
- Cirradabac Oh donne il vostro stesso nome è rovinato, [siete come] carne non custodita, che l'avvoltoio strappa, l'ombra del pomeriggio, la schiuma del latte¹⁰². Persino la vecchia onorata, che la sera separa la crusca per darla alla mucca [è esposta ai pericoli]. Quante capre giovani si sono perdute la sera, sono state sorprese dalla iena? Per quanto cerchi di dare

¹⁰² Di fatto non vale niente, perché la schiuma occupa volume ma non nutre, non è latte.

loro i miei consigli e di orientarle¹⁰³, mi stanno a sentire? Gli manca questo, questo [indica il petto]. Oh voi che siete insaziabili, che vi appiccicate agli uomini, vi riempite di *jaad*, fate fuori le sigarette, andate in giro di notte, voi donne, quando vi sposerete?

Cirradabac, figura dalla sessualità ambigua (è un uomo o una donna che mette in guardia le donne?), moralista e viziosa, è quindi la chiave di volta per addentrarsi in una commedia esilarante, passibile di molteplici interpretazioni.

Bisi Adeleye-Fayemi, nel suo articolo sulle immagini femminili nella televisione nigeriana (1997), propone una critica femminista su come il teatro e il cinema in Nigeria siano imperniati su valori maschili che escludono le voci femminili. Secondo l'autrice, la rappresentazione delle donne che ne scaturisce è «a mirrored reflection of society's attitudes towards and expectations of women» (Adeleye-Fayemi 1997:126). Ovvero gli autori, consapevoli delle aspettative della loro audience, metterebbero in scena personaggi femminili che corrispondono a una visione del mondo misogina e reazionaria, propria della società in cui vivono¹⁰⁴.

Ne consegue che le donne siano sempre rappresentate secondo il paradigma «either/or» (*ibid.*). O sono potenti e pericolose o sono sofferenti senza rivestire alcun ruolo, se non quello di supporter dell'autorità maschile.

Jane Bryce (2012) contesta questa interpretazione, sottolineando che quello che manca all'analisi di Adeleye-Fayemi (1997) è l'attenzione semiotica per il potere delle immagini, il modo in cui esse possono lavorare contro i pregiudizi e la loro apertura a interpretazioni alternative. Come Karin Barber suggerisce, messaggi molto potenti sono spesso compresi in «loopholes, fissures, and silences» (1987:7) e nello spazio rimasto vuoto tra desiderio e realtà si possono discernere significati che eccedono le intenzioni degli stessi autori.

In questo senso, rappresentazioni apparentemente negative possono essere lette non solo per il loro significato letterale, ma come espressione di paure sociali e desideri individuali che non possono essere articolati altrimenti.

Piuttosto che respingere gli stereotipi, è forse più illuminante indagare come essi siano costituiti, contribuendo in tal modo a risolvere tensioni ideologiche presenti nella narrazione stessa. Le figure stereotipate a volte incarnano e inscenano specifiche fonti d'ansia. L'idea di rappresentazione negativa come manifestazione di ansie sociali è essenziale alla comprensione del

¹⁰³ Qui l'autore intende dire che nonostante la guida, i consigli e il valore implicito degli individui, i pericoli del mondo esterno sono sempre imminenti.

¹⁰⁴ L'autrice definisce questa attitudine come *mirror image paradigm* (*ibid.* 127).

significato latente delle opere. In questo senso, donne diaboliche e depravate potrebbero rappresentare un segno di scontento per lo status quo conferito a un certo tipo di potere maschile, un malcontento provato sia dagli uomini esclusi da questo potere che dalle donne.

È il caso, nell'opera presa in esame, delle due "cattive" per eccellenza: Cagmadhiga e Coley.

Niente suggerisce che Cagmadhiga abbia un'età diversa dalle altre ragazze (sin dall'inizio si presenta a Coley come una compagna di scuola di Ismahuba), eppure nel suo approcciare gli uomini e corrompere le giovani, esclude sempre se stessa dall'equazione. È interessata a fare soldi, ma non si compromette personalmente. Ha un atteggiamento accentratore e autoritario (le ragazze la chiamano Khaliifadda- la Califfa) che ricorda il personaggio di Araweelo¹⁰⁵, tanto popolare nel folclore somalo. Come la mitica regina, è nemica giurata degli uomini. Inoltre, nel corso dell'opera, è sempre vestita da maschio e mai in modo provocante: indossa tute larghe e pantaloni. È l'unica che non viene mai respinta, vessata, maltrattata da un uomo. Quando cerca di convincere Cawo affinché si unisca alla sua "banda", la mette in guardia contro gli uomini e il falso miraggio dell'amore: vuole diventare vecchia e brutta senza essersi messa niente da parte?

A ben vedere, sebbene i suoi mezzi non siano affatto ortodossi, l'obiettivo di Cagmadhiga è quello di affrancarsi dal potere economico maschile e poter disporre liberamente della propria vita. È legittimo chiedersi: quale tipo di possibilità aveva una donna somala nella Mogadiscio degli anni Settanta e Ottanta? Non bisogna inoltre dimenticarsi che per una giovane "caduta in disgrazia" o non desiderosa di piegarsi all'istituzione del matrimonio, se privata della protezione della famiglia, non esistevano molte possibilità di emancipazione e autonomia personale. Il personaggio di Cagmadhiga potrebbe quindi rappresentare questo conflitto insito nella società somala, in cui le opportunità di riscatto sociale, in un sistema sempre più corrotto e clientelistico, erano davvero flebili. Sebbene alla fine l'ordine patriarcale venga ristabilito e l'istituzione del matrimonio confermata come l'unica in grado di garantire ristoro e protezione alle donne, questa certezza viene sicuramente messa in discussione dalla presenza di Cagmadhiga.

Figura femminile ancora più negativa è quella di Coley. La donna non solo trama di dare in sposa Cawo al figlio ritardato, ma arriva persino ad assoldare un sicario! Anche Coley può essere associata a una figura del folclore. La donna infatti, rivolgendosi a Cirradabac che si introduce senza preavviso nella sua casa, le dice:

¹⁰⁵ Per il mito della regina Araweelo vedasi Kapchits, (2006:49-53) e Laurence (1970:125-128).

Coley Naa yaa gurigaan ku soo geliyay? Naa gurigaan naag
Coley la yirahdo inay leedahay oo dadka qasho sow
ma ogid adiga?

Coley Ehi tu, chi ti ha fatto entrare in questa casa? Non
sai che questa casa appartiene a una donna chiamata
Coley che taglia la gola alle persone?

*Dadqalato*¹⁰⁶, ovvero la cannibale, nelle favole somale è la donna crudele, ma dotata di poteri sovrumani, che terrorizza le popolazioni nomadi. È vero che come Araweelo fa una brutta fine, ma rappresenta pur sempre una figura molto potente.

Coley si rivolge più volte al pubblico per confessare i suoi piani. Accusa Cawo e Cafì di irriconoscenza: non solo li ha cresciuti quando le loro stesse madri li avevano abbandonati, ma dopo tutte le *muufo*¹⁰⁷ che ha impastato per farli crescere, sono pronti a disfarsi di lei e del suo povero figlio ritardato, in nome di un sentimento sciocco come l'amore! Si noti che nella storia sia Cawo che Cafì sono nipoti del marito Carraale e non suoi (Cawo è la figlia della sorella dell'uomo e Cafì di suo fratello). L'eccesso melodrammatico (il figlio ritardato, il matrimonio segreto, i nipoti del marito a lei affidati), in qualche modo accennano a una forte tensione presente all'interno dell'istituzione della famiglia, in cui la donna non ha alcun potere decisionale e quindi si trova a dover tramare per raggiungere obiettivi che sarebbero altrimenti per lei impossibili da raggiungere.

Il fatto che l'*abwaan* potesse immaginare donne così dominanti e potenti nell'opera, suggerisce una contraddizione nel modo in cui il potere femminile veniva concettualizzato. Nonostante l'enfasi posta su donne che agiscono al di fuori del controllo della famiglia e della società per sovvertire il potere maschile abbia una connotazione negativa e un esito punitivo, ciò non toglie che quelle qui narrate siano comunque storie di attivismo e autoaffermazione femminile.

4.3. *O santa o prostituta*

In Somalia, il nazionalismo culturale rese estremamente difficile la critica di sistemi e di istituzioni pregiudiziali per la donna, sulla base del fatto che questo avrebbe significato aderire a norme comportamentali occidentali, pertanto abbandonando i propri valori tradizionali.

¹⁰⁶ Particolarmente noto è il ciclo dedicato alla cannibale Dhegdheer, per cui vedasi Laurence (1970:129-133).

¹⁰⁷ Tipo di pane arabo.

Spesso, la trama delle opere teatrali incentrate su personaggi femminili si basa sul tema della fiducia, del tradimento, della perseveranza, della vendetta e del bene che trionfa sul male. Anche nella cultura tradizionale la rappresentazione della donna è ambivalente: il fatto che ruolo e posizione sociale femminile fossero un terreno di contestazione è dimostrato dal fatto che storie, detti e canzoni confermano e allo stesso tempo smentiscono, impongono e sovvertono, esagerano e aggirano la subordinazione della donna all'uomo¹⁰⁸.

Stereotipi positivi come quello della sposa fedele e della madre amorosa si trovano alla stessa stregua di quelli negativi implicanti tradimento, adulterio e crudeltà.

Gli stereotipi sono modelli con cui il pubblico si può identificare, poiché, così come i proverbi, sono astratti da una rete circostanziale di significati e perciò fungono da esca per gli spettatori. Ovvero stereotipi, clichés e formule sono il punto focale in cui l'esperienza soggettiva si interseca con quella collettiva, in cui dai modelli di comportamento rappresentati si possono estrarre ammonimenti o consigli importanti per i bisogni individuali di ciascun spettatore¹⁰⁹.

Stereotipi femminili assolutamente antitetici in *Hablayahow* sono i personaggi di Cawo e Carraaba.

L'attitudine contrastante delle due ragazze nei confronti del matrimonio e del rapporto con l'altro sesso è ben esplicitato nei versi seguenti della canzone *Guurkii runta ahaa waa lagu rafaadaa*:

Carraaba	Qofba wuxuu jeclaystiyoo, dookhii dada kala reeb, Qofba awr u raranee, raynta aan la garan, Waxaa aniga ila roon, ragga taajiriintee kala rogaya, maalkiyo raasamaaliyiinta, rug intaad ninkaas la joogto, raar weyn ku geeyoo, raaxana kula (dalxiisaa) arrosaa, Bal aadna?
Cawo	Ruuneey, walaaleey, hiddaha yaan dhalan rogin, laga roorin dhaqankii, raaskii awowgeen, bohol yaanan lagu ridin, waxaan anigu ila roon, ninka kugula koray raas, reerkiinu kuugu daro, ducana laguugu raacshaa, iskula dhaqantaan run, Rabbina kuugu dar khayr.

¹⁰⁸ Il solo fatto che fosse soggetto di contestazione tuttavia dimostra l'effettiva realtà del patriarcato e non significa che fosse debole. Lila Abu-Lughod in *The Romance of Resistance* suggerisce che la prova della resistenza può permettere una «diagnostic of power» (Kapteijns 1999:76).

¹⁰⁹ Meaning, according to Vološinov, belongs neither to the speaker nor to the hearer: rather, it inhabits the zone between them. It is like an electric spark that occurs only when two different terminals are hooked together (Barber 1997:357).

- Carraaba Ognuno ha le proprie preferenze e il gusto è ciò che differenzia le persone, Una non può dire chi è più facoltoso in base a come appare, Io preferisco gli uomini ricchi, che hanno proprietà in abbondanza, che, mentre tu vivi con loro ti portano in una grande casa e ti garantiscono una vita lussuosa, e tu?
- Cawo Ruun, sorella cara, non disarti della cultura che ci appartiene, non allontanarti dalle tue tradizioni. Non gettare in un burrone le usanze dei nostri nonni. Quello che preferisco è un uomo che stabilisce una dimora assieme a te, che ti riceve dalla famiglia, con la loro benedizione e con cui vivere insieme onestamente, con la benedizione di Dio.

Si vede subito come, al materialismo e all'opportunismo della prima, faccia da contraltare l'obbedienza e la riservatezza della seconda che immagina la sua vita in accordo con i principi tradizionali e religiosi somali. Cawo è interpretata da Hibo Nuura: è interessante che l'attrice/cantante impersoni sempre personaggi positivi. In un'intervista rilasciata su SNTV (2014), Hibo Nuura afferma che il teatro era uno specchio della realtà, ovvero spesso le storie rappresentate erano "reali". I ruoli positivi le venivano assegnati per via della sua timidezza e riservatezza¹¹⁰, poiché erano quelli che corrispondevano più alla sua "vera" natura. Questa concezione del teatro come rappresentazione mimetica della realtà può dare la misura della percezione che i *fannaan* avevano di se stessi, come di individui che non falsificavano la realtà, ma la presentavano così come essa era. Inoltre, si può anche ipotizzare che esistesse una sorta di aspettativa da parte del pubblico rispetto al ruolo che ciascuna attrice avrebbe interpretato, che gli autori delle opere contribuivano a rafforzare.

La modestia e il pudore di Cawo sono ribaditi anche dagli abiti lunghi e discreti che indossa nel corso di tutta l'opera. L'unico elemento perturbante è forse la sua passione amorosa. Tuttavia, a ben vedere, anche questa nasce e si manifesta all'interno delle mura domestiche: Cafì è infatti il cugino con cui è cresciuta. È significativo quanto spesso, nel teatro popolare somalo, i due innamorati protagonisti siano cugini¹¹¹. Questo potrebbe suggerire che, per essere socialmente accettabile, l'amore dovesse essere contenuto all'interno dello stretto cerchio della famiglia. Non è un caso che tre delle canzoni interpretate da Cawo abbiano, come tema centrale, quello della separazione e quindi del distacco fisico dei due innamorati.

¹¹⁰ Hibo Nuura riferisce prima degli spettacoli Maryan Mursal che ha tutt'altra personalità, per incoraggiarla le diceva: "Haye, haye, haye, qalbiga adkee" [Rinforza l'animo!].

¹¹¹ Maxamed in *Kalahaad* è cugino di Marwo da parte di madre, così come nel caso di Cawo e Cafì.

Basti vederne i titoli per rendersene conto: *Weynow ha inna kala wadin!* [Oh Grandissimo, non ci separare!], *Soo noqo adoo nabad ah* [Torna sano e salvo], *Iga qaaday nasiib* [La fortuna me l'ha portato via].

Carraaba ha un ruolo meno di rilievo rispetto a quello delle altre attrici, ma è comunque importante, perché è il personaggio più eccessivo, esplicito e persino osceno dell'opera. Emblematica è la scena in cui, rivolgendosi a Xaaji Beebleh, canta:

Carraaba Kaalay ila tumo, waqti kaama tagin. Keen lacagta!
Wuu ku taabay, jirkayga i taataabo, tintaydi faraha
geli, i taataabo.

Vieni a spassartela con me, non perderai tempo. Tira fuori i soldi! Ti ha preso, prendimi tutta, mettimi le dita tra i capelli, toccami.

Una scena del genere è al limite dello sconcio per un pubblico somalo: non sono solo le parole della canzone ad essere provocanti, ma lo è anche il modo in cui balla l'attrice che si divincola a stretto contatto con il suo amante. Carraaba, inoltre, forse per enfatizzarne ancora di più l'amoralità, non fa mai riferimento a una famiglia, a un'origine, a una casa. È quindi assolutamente l'opposto di Cawo che non esce mai dalle mura domestiche.

Si vedrà ora quale destino riserva l'immaginario popolare alle giovani insicure che si allontanano da casa, perdendo la retta via.

4.4. *Incertezza al cuore della storia: un messaggio politico*

Il personaggio più complesso e interessante di *Hablayahow had maad guursan doontaan* è quello di Ismahuba, che significa incertezza. Non solo il suo ruolo venne affidato a due attrici note per le loro abilità canore come Maryan Mursal e Saado Cali, ma le stesse devono la propria fama anche al loro attivismo politico. In un'intervista recentemente rilasciata alla BBC, Maryan Mursal (2015) racconta di essere stata incarcerata subito dopo aver cantato *Saddex cadow baa jiray*, durante la prima rappresentazione di *Hablayahow*. Diversi anni dopo anche Saado Cali conobbe l'esperienza della prigione per aver interpretato *Landcruiser*, composta da Cabdi Muxumud Amiin (Banti 1992). Il fatto che le due cantanti siano state condannate, nonostante fossero le mere esecutrici e non le autrici delle canzoni imputate, dice qualcosa sull'impatto delle loro performance artistiche.

Sebbene sia difficile stabilire la misura in cui le attrici contribuirono alla creazione delle opere teatrali e alla composizione di poemi e canzoni, il processo aperto e partecipativo attraverso il quale queste venivano

create, fa supporre che le donne vi giocassero un ruolo di non poco conto.

Secondo la descrizione dettagliata offerta da Maxamed Daahir Afrax (2007:206-207), nel corso dell'ideazione della trama, il *mu'allif* interpellava i protagonisti che intervenivano quindi attivamente nella creazione dei loro personaggi.

Nelle interviste rilasciate, molte attrici raccontano l'inizio della loro professione come frutto di una scelta perseguita con volontà e desiderio, nonostante l'opposizione della famiglia. Non rari sono inoltre gli elogi degli *abwaan* alle abilità linguistiche delle attrici/cantanti.

Se le donne partecipavano attivamente alla creazione delle opere, è dunque ragionevole supporre che, tra i messaggi veicolati nel corso della rappresentazione, ve ne fossero anche certi che scaturivano direttamente dai desideri e dalle aspirazioni delle interpreti di cui loro stesse non erano necessariamente consapevoli. Per esempio Ismahuba, a differenza di Cawo e Carraaba, ha un'opinione molto più articolata sul matrimonio e la relazione con l'altro sesso.

Ismahuba Guurkii runta ahaa waa lagu rafaadaa. Reer lamaba dhaqan karo. Raalliya kuu noqon karaa qayrkaa lagaa reeb, Waxaa aniga ila roon, ninka aad is rabtaanee fiid kastaa is raacdaan, Roog iyo Jaas la tumataa, waqtiga isla riixdaan, keligiin wada riyaaqdaan.

Davvero il matrimonio porta solo difficoltà. È impossibile costruire una famiglia. Diventare una donna obbediente significa rimanere indietro rispetto ai propri coetanei. Ciò che mi sembra meglio, quando tu e un uomo volete l'un l'altro, è uscire insieme sempre la sera e ballare il rock e il jazz, stare in giro e divertirsi solo voi due.

A ben vedere è un'opinione molto femminile quella qui espressa: essa ben rappresenta il punto di vista di una donna emancipata e moderna che sceglie il proprio partner e desidera passare del tempo con lui spensieratamente.

Il desiderio da lei espresso è stigmatizzato, ma non è detto che nel pubblico non ci fosse nessuno che condivideva il suo punto di vista.

Come arte popolare, il teatro somalo conteneva spesso questo tipo di messaggio nascosto, indiretto e indicibile (Barber 1987:52).

Inoltre, in un regime repressivo come quello di quegli anni, gli autori non avevano altra scelta che quella di nascondere ciò che realmente volevano dire. A questo proposito Johnson (1996:119) ebbe a dire che la critica sociale e politica era molto più semplice durante il periodo coloniale, perché la classe dirigente non aveva accesso al sistema simbolico e culturale del pubblico e degli autori.

I testi popolari dunque non possono essere interpretati in base a tutto quello che dicono o significano. Ma il messaggio politico nascosto non è sempre deliberatamente inserito nel testo per ingannare il regime. A volte la relazione tra testo e sottotesto è più indefinita e indefinibile. È il caso in cui «the personal body is a metaphor for the body politic» (Barber 1987:58), ovvero in cui il commento politico, anche se non cosciente o esplicito, agisce sotto forma di discorso morale e personale.

Maxamed Daahir Afrax, nella sua analisi dell'opera *Shabeelnagood* (2007:229-230), suggerisce che la bella e valorosa Shallaayo, che soffre a causa della suo ingenuo tentativo di affrancarsi prematuramente dalla propria famiglia, possa simboleggiare la giovane nazione somala minacciata da numerose negligenze dovute sia a un'errata concezione di modernità, che all'incapacità dei leader politici di guidare il Paese in un periodo di delicata transizione.

Le traversie della bella e insicura Ismahuba, che si fa sedurre e rompere da Hansibeen in nome di una falsa concezione di libertà, potrebbero ben essere metafora del Paese che si trovava a fare i conti con una crescente corruzione e malgoverno. Sebbene il soggetto della canzone *Saddex cadow baa jiray* sembri essere l'amore, in realtà, a un attento ascolto, il riferimento alla dittatura appare piuttosto esplicito.

Saddex Cadaw baa jiray, Dadka soo caddibi jiray, Oo ciriiri gelin jiray, Labo waa la cirib tiray, Cilmi li' wax laga baray, Cirka waa tan loo kacay, La caraabi gaajo, Cayr xoolo laga dhaqay
Hayeeshee colka u daran, Weli caymo loo waa!, [Culimada aduun-kee, Caafimaadka baartay, Cudurrada la dabar goyn, Caashaqa ha lagu daro! RIT] Cimrigiisu dheraa, Cidaankiisu badnaa, Calankiisu adkaa , Waxaa ila cajaa'iba! Carraduu ku noolyahay, Ciddaan kaga dacwoonaa, Wuu innaga cadgoostoo, Ka cabaaday duniduyee, Si-dee loo curyaanshaa, Oo loo cadaadshaa, [RIT], Cayn ka mid ah gumaysiga, Hadba ruux cunaha qabay, Oo ciirsina u diid, Cidle keiligii la bayr, Hadii loo calaacalo, Mayaqaano cabashoo, Taa waxaa caddayn kara, Intuu curad i naga dilay!, Cakuye waxaa ka sii daran, Caraduu inoo qabo [RIT]

C'erano tre nemici, che opprimevano la gente e la mettevano alle strette, Due sono stati debellati: l'ignoranza grazie all'insegnamento, si è arrivati fino al cielo, la fame è stata sconfitta, la povertà è stata scacciata dal benessere. Tuttavia contro il nemico più grande, ancora non si è trovata una soluzione! [Scienziati del mondo, che perseguono la salute, tra le malattie da sradicare, aggiungete l'amore! RIT]
Che la sua vita sia lunga, che il suo esercito sia grande, che la sua bandiera sia resistente, ciò che più mi sorprende, è che nella terra in cui vive, non troviamo nessuno a cui rivolgerci per accusarlo, si è vendicato contro di noi, ha fatto gridare tutto il mondo, come

si può fermare e ostacolare, [RIT] questo tipo di oppressione, che ogni volta prende una persona per volta alla gola, negandogli l'aiuto, separandola l'una dall'altra, e quando ci si lamenta con lui, non mostra nessuna compassione, ciò è dimostrato, da tutti i maggiori che ci ha ucciso, la cosa che è più grave, è la rabbia che nutre nei nostri confronti. [RIT]

Qualche anno dopo aver cantato *Saddex Cadow*, Saado Cali accolse l'invito di Cabdi Muxumud Amiin di eseguire le canzoni *Jubba* e *Laankuruusar*, due atti di accusa gravissimi nei confronti di un governo sempre più repressivo e corrotto. Al poeta, condannato a morte in contumacia per via della sua opposizione politica, era stato da poco concesso di ritornare a Mogadiscio, dopo sei anni di esilio. Il governo voleva in tal modo mostrarsi magnanimo nei confronti degli oppositori e ripulire la propria immagine (Banti 1992:25). Cabdi Muxumud fu riammesso a lavorare al Teatro Nazionale, ma non riuscì a restare in silenzio a lungo. Nel 1989, durante la commemorazione dell'istituzione del Ministero dell'Informazione, *Laankuruusar* fu cantata da Saado Cali alla presenza di Maxamed Siyaad Barre.

La cantante, in un'intervista trasmessa su Darwiish TV (Part 2, 2010), ricorda la situazione disastrosa in cui versava il Paese in quegli anni, con le città prive di acqua e corrente elettrica, la guerra civile dilagante nel nord del Paese e il governo a malapena in controllo della capitale somala. Eppure, nonostante l'emergenza sociale e politica, i membri dell'amministrazione pubblica sembravano solo interessati a possedere una Landcruiser. Saado Cali ricorda, forse ricorrendo a un'iperbole, che, ironia della sorte, la sera della sua performance, ce n'erano più di un centinaio parcheggiate fuori dal Teatro Nazionale. Il giorno successivo la prelevarono a casa sua e, successivamente, mentre si svolgeva il suo interrogatorio, Saado chiese se potevano accendere il ventilatore e portarle un bicchiere d'acqua, poiché si sentiva un po' accaldata. Quando le risposero che nessuna delle due cose era possibile, perché mancava sia l'acqua che la luce, la cantante chiese: «Ma allora perché mi tenete in prigione se quello che ho cantato è vero?».

Lankuruusar infatti recitava:

Lankuruusar gado/ Gurigoo mugdi ah/ Biyuhuna go'een/ Gabanna-
duna jasheen/ Soomaalay u gaar/ Iyo gooni tahay/ Oo lagu gartaa/
Guuxiisa mood/ Gob inaad ku tahay/ Geeska Afrikow.

Compratevi una Landcruiser/ Quando la vostra casa è senza luce/
L'acqua non arriva più/ E i vostri figli hanno fame/ Perché è solo
per i Somali/È ciò che li caratterizza/ E li distingue dagli altri/ Il
rombo del suo motore/ Vi farà sembrare i più nobili/ Di tutto il
Corno d'Africa.

(Banti 1992:27)

La cantante rimase in prigione, ma la canzone andò a ruba nel circuito clandestino: non solo il suo contenuto apriva gli occhi alla gente, ma il modo stesso in cui era stata soppressa, e i suoi autori imprigionati, ebbe un forte impatto sul pubblico.

Saada Cali riassume il ruolo dei *Fanaaniin* con il seguente proverbio: «Qof wax ku siiyo wax badan baad aragtaa, qof wax kuu sheego wax yar baad aragtaa» [Chi ti dà lo incontri spesso, chi ti consiglia lo incontri raramente] (Waraysi, Darwiish TV, Part 2, 2010).

4.5. *Tra cinema, teatro e la cura dei bambini: CILMI IYO CAADO*

La televisione nazionale somala vide la luce il 21 ottobre 1983, dopo anni che se ne adombrava la realizzazione, grazie alla cooperazione economica del Kuwait¹¹². I programmi televisivi andavano in onda ogni sera per circa due ore, in cui si trasmetteva un telegiornale seguito da differenti format televisivi di natura prevalentemente educativa, informativa e di intrattenimento. La televisione, in Somalia, nacque dall'azione congiunta di tre agenzie parastatali che facevano parte del Ministero dell'Informazione e contribuirono, ciascuna con i propri tecnici, operatori, cronisti, attori, autori e cantanti alla sua attualizzazione: *Idaacadaha* [radio & giornali], *Riwaayadda* [teatro], *Wakaaladda Filmaada* [agenzia cinematografica].

Gli studi dedicati alla cultura popolare la definiscono o come audace espressione della resistenza contro la dominazione da parte delle masse oppresse, oppure come strumento di controllo egemonico da parte dell'élite locale o delle potenze neocoloniali. Un modo per superare questa impasse è quello di considerare la cultura popolare come uno spazio tra pura resistenza e pura dominazione, un'arena in cui le trasformazioni in atto vengono esperite ed elaborate (Kaarsholm/James 2000:199).

Sembra qui di estremo interesse analizzare brevemente l'opera *Cilmi iyo Caado* di Yuusuf Aadan Allaale, realizzata dalla compagnia Waaberi per conto dell'Unicef e proiettata per la prima volta al cinema Equatore il 25 luglio 1986. Essa è infatti un buon esempio dei prodotti audiovisivi che si andavano confezionando in quegli anni poiché, pur essendo girata come un film vero e proprio, vi si fa ampio ricorso della poesia, del canto e della comicità alla stessa stregua del teatro somalo e, non di rado, nonostante il contenuto apparentemente conservatore del racconto, è possibile leggere tra le righe messaggi controversi e ambivalenti. *Cilmi iyo*

¹¹² Le informazioni sulla creazione del primo canale televisivo in lingua somala mi sono state fornite da Maxamed Aaden Xirsi "Terra", cronista di Radio Mogadiscio, durante un'intervista da me condotta a Londra l'8 marzo 2015.

caado si configura quindi come genere ibrido, che non mira all'illusione filmica, ma piuttosto fa appello a quella «aesthetic of immediate impact» (Barber 1987:40) che caratterizza le arti popolari. Invero l'opera ha un carattere marcatamente didascalico indotto, con ogni probabilità, anche dalla presenza di un committente come l'Unicef. L'organizzazione infatti mirava a sensibilizzare il pubblico somalo sul tema della cura dei bambini, attraverso una campagna d'informazione sanitaria di cui questo film faceva parte. I personaggi, o meglio le coppie di interpreti, sono numerosi in questa storia e non sempre è facile comprendere la relazione tra una vicenda e la successiva.

Nella scena iniziale del film la dottoressa Dulmar¹¹³ incontra nel suo studio Maxamed Axmed Kuluc che vuole persuaderla a sposarlo. Da parte sua Dulmar gli elenca in verso una serie di ragioni che le impediscono di accettare le sue profferte. La loro conversazione prosegue in riva al mare, in una spiaggia popolata da fenicotteri. I due protagonisti continuano a confrontarsi sul tema del matrimonio in un duetto canoro: mentre la dottoressa dichiara di essere pienamente soddisfatta della sua vita da nubile, Maxamed cerca di convincerla che sposarsi per amore significa solo completare se stessi e non sottostare all'autorità maschile.

La scena successiva vede come protagonisti due nuovi personaggi: di fronte ai figli malati che giacciono per terra su una stuoia, Cabdullahi Diiriye Sooraan¹¹⁴ rimprovera la moglie Canab Saafi Ducaale di non portarli dal medico, né di occuparsi della loro educazione. La sera, mentre Sooraan si attarda in un bar dove indugia nell'alcol, la loro casa viene visitata da un ladro. Pur avendo pietà dei bambini addormentati, ciò non gli impedisce di rubare tutto quello che trova, i resti della cena compresi. Mentre sta per lasciare la casa, incontra sulla soglia Sooraan che è talmente ubriaco da non rendersi conto dell'accaduto: «Perché sei qui?» chiede al ladro, e quando questo gli risponde di essere il lavandaio, prima che se ne vada indisturbato, gli dà persino la camicia che indossa! Poco dopo si sveglia la moglie che grida al ladro. Sooraan non capisce la gravità della situazione e pretende che Canab gli porti da mangiare. I due cantano reclamando ciascuno la propria autorità sulla famiglia. La discussione si fa così accesa che i coniugi si affrontano fisicamente, tanto da richiamare l'intervento dei vicini. Tra questi ci sono Cawo e Cawaale¹¹⁵, che come si vedrà rappresentano la coppia ideale, e la stessa dottoressa Dulmar.

¹¹³ La dottoressa è interpretata da Seynab Xaaji “Cali Baxsan”. Quando non è stato possibile dedurre dai dialoghi i nomi dei personaggi, si è mantenuto per questi il nome degli interpreti.

¹¹⁴ Secondo quanto riportato da Mohammed / Ahmed (2011:310), Sooraan viveva nel Regno Unito nel 2010, aveva abbandonato la recitazione e il canto per diventare un fervente religioso.

¹¹⁵ Interpretati da Faadumo Cabdullahi Kaahin “Mandeeq” & Cabdulle Yuusuf “Hanuuniye”.

Sooraan & Canab non si vogliono prendere la responsabilità dei figli e li abbandonano al loro destino, ragion per cui dopo averli visitati, Dulmar decide di tenere con sé la bambina, mentre del maschietto si occuperà Maxamed Axmed Kuluc. Quest'ultimo non perde l'occasione per chiedere di nuovo la mano della dottoressa, con la scusa di offrire un'ambiente accogliente ai due bambini abbandonati. Alla fine decidono di non separare i fratelli e di occuparsene reciprocamente. Li terranno con sé a giorni alterni: dopo varie insistenze Dulmar accetta persino che Maxamed (a cui di rivolge semplicemente come dottore) rimanga a casa sua quando accompagna i bambini, in modo da trasmettergli un maggior senso di famiglia¹¹⁶.

È sera e lungo la strada il ladro incontra un suo amico nano che indossa giacca e cappello verdi e gli dice di aver preso la decisione di andare all'estero per curarsi (presumibilmente crede che il nanismo sia una malattia). Il ladro lo dissuade e gli propone piuttosto di andare da una curatrice di nome Arliyo¹¹⁷, capace di farlo diventare alto quattro metri. Il nano [Murjin] dice che gli basta essere un metro e settanta e, dopo essersi accordato sul giorno dell'incontro e il prezzo da pagare, si congeda per andare a incontrare la ragazza che ama [Mirqan]. Quando, dopo la sua dichiarazione d'amore Mirqan, gli dice di essere pronta a sposarlo, Murjin va subito dal padre per convincerlo ad andare a chiedere la mano dell'amata ai genitori. Il padre del nano acconsente, pur sapendo che la ragazza è figlia della potente Arliyo. Infatti, sebbene di solito gli accordi di matrimonio vengano stipulati tra i padri degli sposi, quando l'uomo chiede di essere ricevuto dal padre della ragazza, questi gli dice che è piuttosto con Arliyo che deve parlare.

La stregona appare in tutta la sua potenza annunciata dal suono di tamburi: indossa un copricapo a forma di corona e collane d'ambra, ha il viso dipinto e tiene serpenti e amuleti tra le mani. Versa l'incenso sul carbone e danza con i suoi aiutanti (di cui fanno parte il marito e il ladro). Dopo aver dato il suo consenso al matrimonio della figlia, si prepara a ricevere le sue pazienti. La prima, Amina [Binti Cumar Gacal], porta con sé il figlioletto e chiede una cura perché il marito le rimanga fedele. Arliyo interpella gli spiriti e le dice che il marito le preferisce le donne più chiare di carnagione e per incantarlo bisogna prima operare una bruciatura¹¹⁸ sul bambino e in seguito procurarsi l'orecchio sinistro di un coniglio bianco,

¹¹⁶ Una decisione simile è presa da Diiddan & Diiddane nell'opera Shabeelnaagood di Xassan Sh. Muumin (1974:141-151) in cui i due personaggi decidono di adottare un orfanello nonostante non siano sposati.

¹¹⁷ Arliiyo, qui detta anche Khaliifadda [la Califfa], è magistralmente interpretata da Khadiija Cabdullahi Dallays, una delle prime attrici e cantanti somale.

¹¹⁸ La cauterizzazione è un metodo diffuso nella medicina tradizionale somala.

cuocerlo con latte, pepe, cannella e cardamomo, aggiungerci il proprio sudore e servire al marito la pozione così ottenuta.

La ragazza successiva ha un problema simile: il marito ha altre tre mogli e vorrebbe liberarsi di loro! Ecco la pozione suggerita da Arliyo: deve trovare un coniglio nero, tagliagli l'orecchio destro, seccarlo, tritarlo, aggiungerci del Vimto¹¹⁹ e il sudore delle sue ascelle. Dopo averlo ingerito il marito non avrà occhi che per lei! La terza paziente, Canab, le dice di essersi sposata con un altro uomo dopo che Sooraan l'ha ripudiata e nonostante gli abbia dato dei figli, ogni giorno le dice di volerla ripudiare! Arliyo le chiede se vuole che lo rendano zoppo, lo accechino, gli spezzino le braccia e quando la ragazza si oppone la strega le dice: «Allora lo ami, dobbiamo trovare un'altra soluzione!». Quindi le dà la ricetta per l'incantesimo: deve sgozzare una gallina bianca, friggere il suo grasso, mescolarlo al sugo, poi prendere la testa di una gallina nera, metterla sotto il cuscino del marito e così sarà tutto risolto.

Subito dopo si vedono Mirqan e Murjin che, felici per il loro matrimonio imminente, ballano e cantano insieme per festeggiare.

Dulmar riceve nel suo studio il bambino malato di Aamina. Quando scopre l'ustione ne chiede la ragione alla ragazza, la quale le confessa di essere ricorsa alla medicina tradizionale. La dottoressa la rimprovera non solo per il male inferto al figlio, ma anche per il fatto che non lo allatta. Aamina infatti teme che il suo seno si rovini, ma alla fine si convince e accetta anche di vaccinare il piccolo. La dottoressa riceve poi Cawo con il figlio minore. La donna rappresenta la madre ideale e infatti subito dopo la vediamo a casa, mentre canta una ninna nanna. Quando i suoi bambini più grandi tornano da scuola, rivolge subito loro un discorso in cui elogia il ruolo del maestro e li ammonisce, affinché lo considerino come uno dei loro genitori. Nel frattempo, ritorna dal lavoro il marito Cawaale e tra i due coniugi ha luogo un dialogo poetico in cui si esprimono sul tema della nutrizione e l'importanza dell'igiene. Infine decidono di organizzare una festa per l'anniversario del loro matrimonio. Alla festa, durante la quale Cawo e Cawaale cantano celebrando il proprio matrimonio, partecipano anche Dulmar, Maxamed Axmed e i loro due bambini adottivi.

Aamina sta stendendo i panni, quando arriva il marito al quale mostra subito il referto e la ricetta del medico. L'uomo si arrabbia per l'ustione che ha procurato al bambino e per il fatto di non averlo allattato al seno, mentre la ragazza da parte sua gli rimprovera l'infedeltà. È la gelosia che l'ha indotta a comportarsi in quel modo. I due coniugi cantano insieme e quando Aamina si è persuasa che il marito le è fedele e non ha nessuna

¹¹⁹ Vimto è una bevanda analcolica molto popolare in Somalia, la cui ricetta originale fu inventata in Inghilterra nel 1908.

intenzione di sposare un'altra donna, fanno subito la pace e si abbracciano. A questo punto, Aamina crede ancora di più al potere di Arliyo e convince il marito di recarsi insieme da lei per chiederle ulteriori consigli.

Nella quarta parte del film vengono introdotti due nuovi personaggi: si tratta di Cabdinuur, un capomastro che non paga gli operai al suo servizio, e Maano¹²⁰, la sua giovane sposa *reer Xamar*¹²¹. La ragazza sta cullando il suo bambino quando il marito torna a casa. Questo la rimprovera di occuparsi del figlio senza prestare attenzione alle sue esigenze e le intima di mettere giù il figlio e di preparargli da mangiare. Quando Maano gli dice che non può offrirgli niente, perché non le porta mai neppure un soldo, nonostante l'abbia sempre servito, l'uomo si arrabbia e minaccia di ripudiarla. Va poi dalle altre due mogli in cerca di cibo e ristoro, ma viene respinto da tutte. Pentito, Cabdinuur dichiara di voler rinunciare alle altre donne e tornare dalla sua Maano "Caddey" [la chiara]. Quando arriva a casa in lacrime, implorando il suo perdono, la giovane non accoglie soltanto lui, ma anche i figli che ha avuto dalle altre mogli.

Nell'ultima scena, Aamina si reca con il marito a visitare Arliyo. L'entrata in scena della stregona avviene secondo lo stesso rituale, in seguito al quale la donna chiede come al solito danaro per i suoi incantesimi. Questa volta però la "Califfa" non riesce a invocare gli spiriti e viene smascherata. Non le resta che confessare i suoi inganni e consegnarsi alla giustizia.

La vicenda si conclude con il matrimonio di Dulmar e di Maxamed. Durante la festa Cawo/ Mandeeq dedica loro la canzone Caruurta [i bambini], in cui elogia la cura e l'educazione dei bambini.

4.6. *Maghe, medici e uomini infedeli*

Come si può facilmente dedurre dall'intreccio narrativo, *Cilmi iyo Caado* [conoscenza e consuetudine] è un'opera teatrale e filmica con una componente fortemente didattica, certamente enfatizzata ulteriormente dalle circostanze in cui fu prodotta e soprattutto dalla presenza di un committente come l'Unicef. Perciò, a differenza di molte opere in cui l'abbandono dei valori tradizionali è additato come la causa dei mali che affliggono la società somala, in questo contesto è soprattutto il ricorso a pratiche legate alla superstizione e all'ignoranza a essere condannato.

L'accento viene quindi maggiormente posto sull'importanza della medicina e dell'istruzione, due strumenti atti a elevare la Somalia al rango

¹²⁰ Interpretati da Maxamed Aadan Dacar & Saada Cali.

¹²¹ Letteralmente significa abitanti di Mogadiscio, con questo termine i Somali si riferiscono alla comunità Benadiri.

di una nazione moderna.

Non è un caso che i due protagonisti dell'opera, Dulmar e il "dottore", siano due medici, quindi svolgano la medesima professione, similmente a Diiddan & Diiddane, i due insegnanti di *Shabeelnaagood*. Non solo dunque sono entrambi istruiti, ma appartengono anche alla stessa classe sociale.

È interessante qui notare come sia in *Cilmi & Caado* che in *Shabeelnaagood*, la donna in questione sia maldisposta a rinunciare alla propria emancipazione, in nome di una supposta tranquillità e comunione di intenti promessa dal matrimonio. In entrambi i casi, saranno i bambini abbandonati, una piaga sociale nella Mogadiscio di quegli anni, a convincere finalmente Dulmar e Diiddan a convogliare a nozze con il loro collega.

Il tema della classe sociale fortemente collegato a quello dell'istruzione percorre sottilmente tutta la narrazione: Cawo e Cawaale rappresentano la coppia moderna ideale, vivono in una casa areata, con una bella veranda fiorita, vaccinano i figli, li mandano a scuola e festeggiano l'anniversario del proprio matrimonio, proprio come farebbero due coniugi occidentali.

Se la narrazione che si sviluppa intorno a queste due coppie moderne potrebbe risultare piuttosto didascalica, lo stesso non si può dire per quanto riguarda gli altri personaggi.

Innanzitutto, sebbene il ruolo rivestito da Arliyo sia volto principalmente a condannare pratiche legate all'ignoranza e alla superstizione, ciò non significa che questo sia l'unico messaggio trasmesso da una presenza di una donna così carismatica, guarda caso soprannominata "Khalifadda", come Cagmadhiga in *Hablayahow*.

Quando il padre del nano Murjin va a chiedere la mano di sua figlia in sposa, è il marito stesso a invocarla, per chiedere il suo consenso. Questa circostanza è assolutamente inusuale nel contesto somalo, dove i matrimoni vengono stipulati tra i membri maschili della famiglia.

Inoltre è interessante notare come tutte le "pazienti" che si rivolgono ad Arliyo siano di fatto delle donne vittime dell'infedeltà dei propri mariti. In effetti, a eccezione della potente "strega" Arliyo, sono soprattutto gli uomini ad apparire immorali e inadempienti in quest'opera: essi sono arroganti, ladri, bugiardi, viziosi e donnaioli.

Le cerimonie a cui Arliyo presiede, nel corso delle quali brucia l'incenso e canta invocando gli spiriti [*jinni*], potrebbero infatti derivare da una particolare categoria di espressione letteraria che attribuisce alle donne poteri trascendentali e mistico religiosi, come la maledizione, la divinazione, le danze di possessione, e sessioni chiamate *sittaaat*¹²² durante le quali vengono cantati inni mistici. Esse erano considerate contrarie alla

¹²² Si veda Declich 1996, «Poesia religiosa femminile - Nabi-Ammaan, nel contesto rurale della Somalia»; Kapteijns/Maryan Omar 2007, «Sittaaat: Women's Religious Songs in Djibouti».

morale e alla religione e tuttavia temute se proferite da donne anziane.

Nonostante alla fine Arliyo venga smascherata, ciò non toglie che la Califfa, circondata dal suo gruppo di donne che si rivolgono a lei per risolvere i propri problemi coniugali, sia di fatto una figura ambivalente, che rappresenta una delle poche forme di resistenza che donne di una classe sociale inferiore rispetto a quella di Dulmar e Cawo, possono opporre in un sistema fortemente patriarcale.

Opinioni e orientamenti non si formano in una classe o in un'altra, ma sono piuttosto forgiate nel crogiuolo dell'interazione sociale tra loro. La coscienza popolare, essendo formata in modo interattivo dunque consiste in differenti e spesso inconciliabili frammenti di pensiero. Il risultato è contraddittorio, perché nella coscienza popolare questa varietà di pensieri disparati è impiegata per combinare idee di resistenza con altre di dipendenza (Kaarsholm/James 2000:13). Il significato non corrisponderà o deriverà necessariamente dai membri di una o l'altra classe sociale, ma rifletterà l'interazione tra queste due.

Capitolo 5

LA DONNA E L'ISTRUZIONE: *WADHAF IYO SHIMBIRO WAR ISUMA HAYAAN*

5.1. *Diritti della donna e istruzione femminile*

Nel 1975, il regime di Barre introdusse la nuova legge di famiglia che equiparò i diritti femminili a quelli maschili nel campo del divorzio, dell'eredità, della custodia e altri diritti della persona. Quando il regime, rafforzato dal sostegno sovietico, soppresse l'opposizione, ordinando l'esecuzione di 10 leader religiosi i quali si erano espressi a sfavore della nuova legge di famiglia, il concetto di emancipazione femminile, già controverso in quel periodo di rapidi cambiamenti, divenne associato con il regime che stava diventando sempre più oppressivo.

Ciò non toglie che tra il 1960 e il 1990 molte donne, soprattutto quelle che, nonostante il deteriorarsi delle condizioni economiche e politiche, riuscirono ad avere un'educazione e ad aspirare allo status della classe media, condussero vite confortevoli e moderne¹²³.

Sotto il regime di Barre, le donne ricevettero borse di studio governative per formarsi all'estero, ottennero riconoscimenti accademici e trovarono lavoro praticamente in ogni settore del governo, anche se raramente ai livelli più alti. Perciò, la restrizione del discorso pubblico sulla libertà femminile non limitò le loro opportunità economiche, educative e politiche.

Negli stessi anni, la povertà nelle città crebbe, soprattutto quando a metà degli anni Settanta, a causa di una grave siccità, molti abitanti delle zone rurali furono costretti a migrare verso i centri urbani. Questo fattore, insieme agli effetti devastanti di un regime militare sempre più repressivo

¹²³ A proposito della condizione femminile sotto il regime di Barre si veda Abdurahman Abdullahi 2007, «Women, Islamists and the Military Regime in Somalia: The Reform of the Family Law and its Repercussions»; Laitin/ Samantar 1987, *Somalia*, pp. 86-87, 95; Samantar 1988, *Socialist Somalia*, pp. 103-107, 113.

e corrotto, andarono ad accrescere il gap tra i ricchi e i poveri¹²⁴.

Le opere teatrali di questo periodo riflettono in parte queste tensioni sociali e ci presentano un dibattito quasi esclusivamente incentrato sul binomio tradizione-modernità, ovvero etica e rispettabilità tradizionale versus immoralità moderna.

Sebbene dunque l'istruzione femminile fosse parte integrante del programma liberale di modernizzazione del nazionalismo somalo, il sistema patriarcale nazionalista dovette affrontare il dilemma di ricollocare la donna istruita all'interno di certi confini etici.

Il nuovo stato moderno nazionalista aveva l'ambizione di sviluppare la nazione attraverso un graduale rafforzamento, sul fronte della cultura, di una classe media istruita in senso razionale-scientifico, affiliata alle istituzioni moderne, rimanendo però fedele a un'autenticità culturale nazionale. Mentre quest'ultimo era un valore da custodire gelosamente dall'ideologia della famiglia e dallo spirito femminile in essa, il progetto di sviluppo e modernità doveva essere portato avanti nella sfera pubblica, in generale concepita come controllata dallo spirito maschile.

Poiché l'istruzione era il prerequisito per accedere alla sfera pubblica, la donna istruita venne a ricoprire uno spazio ambiguo nel duplice ruolo maschile e femminile, sia come parte attiva nel mondo esterno che come custode di una particolare concezione di autenticità culturale.

La narrativa di *Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan* riguarda proprio questo dilemma. Da una parte la trasgressiva energia dell'eroina sovverte la costruzione ideale dell'élite nazionalista della donna come custode di un'autenticità culturale, dall'altro il suo senso del sacrificio, la resistenza contro "i mali" dell'Occidente, la ricolloca e circuisce all'interno dei confini del patriarcato.

5.2. Sotto gli auspici della Repubblica Democratica Somala

Opera teatrale di Cismaan Askari, *Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan* fu messa in scena alla fine degli anni Settanta, dapprima nella città di Hargaysa e successivamente a Mogadiscio.

Nell'introduzione, leggiamo che fu composta tra il '76 e il '77 e successivamente rappresentata tra il '78 e il '79 in 12 regioni e distretti per un totale di 90 repliche con 1500/2200 spettatori a sera. Inizialmente circolò nel nord del Paese e successivamente approdò nelle città più grandi: a Mogadiscio ad esempio ebbe dodici repliche (Cismaan 1980:VIII).

¹²⁴ Sulle caratteristiche del deterioramento economico del Paese sotto il regime di Barre si veda Gray 1989, «The Economy of the Somali Democratic Republic in the 1980s», pp. 118-137.

Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan rappresenta un caso unico nel suo genere, non solo per la popolarità raggiunta, ma perché fu trascritta da Muuse Xaaji Saciid e pubblicata nel 1980 come supplemento del quotidiano Xiddigta Oktoobar, sotto gli auspici del governo (Wakaaladda Madbacadda Qaranka- Agenzia di Stampa Nazionale). Essa faceva parte di un progetto più ambizioso, grazie al quale altre pubblicazioni avrebbero visto la luce, in linea con il progetto nazionale di scrittura della lingua somala e di promozione alla lettura.

Ora, poiché la proliferazione di spettacoli teatrali era assai elevata all'epoca¹²⁵, e le uniche opere trascritte fino a quel momento erano state *Shabeelnagood* nel 1974 a cura di Andrzejewski e *Indhasaracaad* per iniziativa dello stesso autore, ci si chiede perché *Wadhaf iyo Shimbiro* fosse considerata di tanto interesse dal governo nazionale.

Qualche spiegazione la possiamo trovare nella stessa introduzione, dove nelle finalità contenute nell'opera teatrale (*ujeedooyinka*) ne sono sottolineate due:

- 1 Sida dhaqanka iyo hiddaha Soomaaliyeed uga door roon yihiin kuwa laga soo ergeystay shisheeyaha.
 - 2 Xidhiidhka maanta ka dhexeeya bulshadeena magaalo iyo tan miyi.
- (Cismaan1980:IV)

- 1 Come la tradizione e la cultura somale siano migliori di quelle prese in prestito dall'Occidente,
- 2 La relazione che oggi intercorre tra la città e la campagna.

Vediamo qui chiaramente espresso come, per il programma nazionalistico, fosse di primaria importanza porre l'accento su un'autenticità culturale che si riscattasse dall'influenza dell'Occidente e ponesse le sue radici nel rapporto tra la tradizione nomade e la cultura urbana. Il titolo stesso, [Gli uccelli non sono coscienti del pericolo della fionda], è un proverbio tradizionale, che sembra voler allertare l'audience contro pericoli di cui potrebbero essere inconsapevoli.

I principali protagonisti dell'opera, Muxibbo e Mawliid, interpretati dalla coppia di noti attori Sahra Axmed e Xassan Aaden Samantar, sono

laba dhallinyaro oo is-doortay iyagoon tixgelin maal addunyo iyo mansab midna, taas oo dulucdeedu tahay in guurka wanaagsani ka dhasho is-afgarad iyo axdiga oo la ilaasho. (Cismaan 1980:V)

¹²⁵ Secondo Awees Maxamed Waasuge, «Attualmente, oltre alla programmazione costante di spettacoli e musica tradizionale e moderna, il Teatro produce e mette in scena 3-4 nuove rappresentazioni teatrali al mese» (Awees s.d.1).

due giovani che si sono scelti senza tenere in considerazione né ricchezza terrena né posizione sociale, il nocciolo [della storia] è che il buon matrimonio nasce dalla comprensione reciproca e dal rispetto delle promesse.

In molte opere teatrali e canzoni dell'epoca, possiamo ritrovare due fidanzati promettersi solennemente amore eterno e matrimonio. I termini somali utilizzati sono *axdi* (patto, solenne promessa), *ballan* e *wacad* (promessa) e *heshiis* (accordo).

La promessa è una vecchia istituzione sociale nella Somalia tradizionale e l'importanza di onorarla e rispettarla fa parte dell'universo morale somalo. Poiché nella società pastorale i matrimoni erano spesso combinati, non c'è dubbio che l'enfasi posta sulla scelta reciproca, l'attrazione fisica e l'amore romantico fu un'innovazione introdotta dai creatori del teatro e delle canzoni popolari. L'alto numero di riferimenti alla promessa reciproca o alla sua rottura ci fa pensare che gli autori stessi sostenessero, almeno in teoria, l'ideale dell'amore romantico e del matrimonio consensuale. Per legittimare questi ideali e rivestire loro con la potente aurea della tradizione, questi poeti ricorsero a temi e concetti derivanti dalla società e la cultura pastorale nomadica (Kapteijns1999:121).

In quest'opera tuttavia rintracciamo un altro elemento di fondamentale interesse. Muxibbo viene da una famiglia benestante, mentre Mawliid è povero. Questo sovverte completamente il rapporto di potere tra i due, mettendo Muxibbo in una posizione di privilegio economico simile all'eroina di *Agnipariksha*, un film popolare bengalese analizzato da Lag (1998). Secondo l'autrice, l'immagine popolare della desiderabilità femminile sovverte la costruzione nazionalistica della donna come depositaria di autenticità culturale.

I want to represent a popular imagination of woman that subverts the nationalist dichotomies (home/world, material/spiritual) with a more ambiguous positioning of, and therefore greater autonomy for, woman. (*ibid.* p. 780)

Quello che l'autrice ci vuole dimostrare, attraverso la lente del cinema popolare bengalese, è che l'aspirazione a raggiungere il rispettabile status della classe media proprio dei rifugiati bengalesi (lo stesso qui si può dire dei migranti somali affluiti in quegli anni in gran numero nella città), era spostato sull'immagine della donna. Sebbene in quest'ottica Muxibbo diventi il veicolo d'accesso a uno status sociale più alto, questo non cambierà il suo stato di subordinazione all'autorità patriarcale, all'interno della famiglia. In altre parole, il potenziale sovversivo di Muxibbo come donna istruita e innamorata (*muxibbo* significa per l'appunto amore) non

mette a rischio l'ordine precostituito.

Se l'onore della nostra eroina è salvo, lo stesso non si può dire per la sua antagonista, Malgrate, che ha adottato costumi occidentali, scelta questa che la porterà alla rovina.

Ciò che Lidwien Kapteijns scrive a proposito delle canzoni, vale anche per il teatro, dove, come si è già detto, le canzoni rivestivano una particolare importanza.

In the songs, and thus in public, popular discourse of this post-Independence era, women's modernity became increasingly synonymous with inauthentic, untraditional, western immorality and frivolity, while women's morality was articulated in terms of "traditional" dress, limited freedom of movement, respect for male authority, and a de-emphasized sexuality. (Kapteijns 2012:26)

Un altro tema importante nell'opera, come viene annunciato dalla prefazione (Cismaan 1980:V), è quello dell'interrelazione, ma soprattutto del contrasto, tra boscaglia e città, rappresentato nella figura di Mooge. L'obiettivo dell'autore è apparentemente quello di mostrare come la tradizione (*dhaqan*) urbana e quella pastorale nomadica si fossero ormai troppo allontanate e fosse necessario riavvicinarle. La rappresentazione quasi tragicomica di Mooge, il nomade che arriva in città, acquista una nuova connotazione, se vediamo quest'ultimo come il diretto antagonista di Mawliid, il povero, che come lui aspira ai privilegi della classe media, attraverso il matrimonio con Muxibba.

Prima di procedere con l'analisi dettagliata dell'opera, una breve nota sull'autore. Cismaan Carab, conosciuto anche come Cismaan Askari, è nato e cresciuto a Hargeysa. Dalla sua biografia (Cismaan 1980:144-159) apprendiamo che ha studiato fino alle scuole medie per poi seguire la sua maggiore vocazione che era quella di poeta e combattente per la libertà. L'autore ha anteposto al suo nome l'appellativo di *jaalle*, ovvero compagno, segno inconfutabile che fosse associato all'apparato statale e alla sua ideologia. La sua biografia è narrata come un'apologia di regime, esaltandone sia il raro talento artistico-poetico, sia la vocazione nazionalistica-patriottica. Militò nel partito del SNL (Somaliland National League) e USP (United Somali Party) e nel 1959 fu incarcerato dagli Inglesi per la sua attività sovversiva. Una volta in tribunale, gli suggerirono di dichiarare che aveva 17 anni per risparmiarsi la pena, ma egli eroicamente rifiutò. In appendice, tra le sue opere, sono citate una serie di poesie/canzoni molto conosciute, fortemente aderenti al progetto del regime di Barre come la causa pansomala, l'esaltazione di certe figure come il soldato [*Waxaan ahay askari*], il lavoratore [*Shaqaaluhu waa*], lo studente [*Arday*], canzoni tutte che risuonano nella memoria delle persone cresciute a Mogadiscio in quegli anni.

Se è vero tuttavia, come si è detto, che il soggetto dell'opera fu inizialmente ideato da Maryan Omar Ali (Ahmed 2009:39), la scelta di una protagonista come Muxibbo, una studentessa che poi diventa una donna lavoratrice indipendente, acquista un altro significato. Purtroppo è impossibile stabilire in che misura Cismaan Askari sia intervenuto sull'idea iniziale di Maryan e d'altra parte si è visto come tutte le opere teatrali somale siano frutto dello sforzo congiunto di più individui. Per questa ragione, nel corso dell'analisi, si considererà il testo come entità a sé, non considerandone l'autorialità.

5.3. *Il tema economico e la forza delle emozioni*

Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan è presentata nella pubblicazione del 1980 come un'opera in quattro atti, di cui i primi tre sono suddivisi in 4 scene, mentre l'ultimo atto ne contiene soltanto due. Nel testo vi sono 6 canzoni d'amore e diversi componimenti poetici spesso in forma di dialogo. Come si è già detto, non ci sono convenzioni di tempo e di spazio nel teatro somalo, la scenografia è quasi del tutto assente e sono sufficienti pochi elementi di arredamento per indicare se la scena si svolge all'aperto o in un ambiente interno. Il passaggio da un atto all'altro è a volte segnato dall'apertura e chiusura delle quinte, ma anche quest'ultima strategia non indica una particolare unità tematica: spesso gli attori si succedono sul palcoscenico, indicando così che la narrazione ha luogo in uno spazio diverso.

Nel primo atto, così com'è presentato nella versione trascritta dell'opera, rintracciamo subito gli elementi che costituiranno il centro focale del dramma.

Muxibbo e Mawliid frequentano la stessa classe, tuttavia la loro disparità economica risulta subito evidente.

Mentre l'insegnante recita in forma poetica la lezione ai suoi studenti, Muxibbo, furtivamente, nasconde delle banconote nel libro dell'ignaro Mawliid.

Il suo gesto non passa inosservato a Malgrate che non perde l'occasione per rimproverarla.

Malgrate	Naa adigoo reer magac leh/Oo maaliyad lihi ku dha-leen/ Miskiinkaas aan waxba haysan/Ee dacaskii ka dhammaaday/ Kolba meel ha u raacine/Muxibbooy ka har naa.
Muxibbo	Naa macneeheeda adduunyo/Ma laha waanad fah-mayne/ Miskiinka iyo nin maal leh/ Mawlahaa wada uumay/Mawliidna waa inan fiican/ Oo sharaf buu mudan yahay (Cismaan 1980:4-5)

- Malgrate Ehi tu che hai una famiglia rinomata/ che sei nata da persone benestanti/ quel poveraccio che non ha niente/ che ha le ciabatte consumate/ non seguirlo da nessuna parte/ Muxibbo lascialo perdere.
- Muxibbo Ehi l'importanza della ricchezza/ non esiste e tu non lo capisci/ il povero e l'uomo ricco/ sono stati creati da Dio/ e Mawliid è un bravo ragazzo/ degno di rispetto.

Sentendole discutere, una loro compagna di classe, Maymuuna, interviene nella conversazione, sposando la causa di Muxibbo.

- Maymuuna Malgrate i dhegayso! In aadan macno lahayn, horta magacaaga ka eeg!/ Illayn waa mid shisheeyee/ Maryan may ku dhahaan? (Cismaan 1980:5)
- Maymuuna Malgrate ascoltami! Che non hai nessuna importanza, innanzitutto si vede dal tuo nome (straniero)! Perché non ti chiamano Maryan?

Vediamo qui come per minimizzare il carattere trasgressivo del comportamento di Muxibbo, Maymuuna delegittimi Malgrate facendo riferimento al suo nome occidentale.

Nonostante la potenziale forza sovversiva del suo amore infatti, Muxibbo è ricollocata all'interno dei parametri di una moralità femminile proprio in virtù della sua opposizione a Malgrate. A ben vedere la rappresentazione delle due giovani si potrebbe immaginare come lo sdoppiamento di un unico personaggio, quello della giovane somala esposta ai pericoli dell'istruzione e della città. Mentre Malgrate personifica la donna modernizzata che, come vedremo più avanti, incarna la forza distruttiva dell'Occidente, Muxibbo esce vincitrice dal confronto con l'antagonista, diventando simbolo della donna in pace con se stessa, che incarna i valori della famiglia tradizionale.

La desiderabilità di Muxibbo risulta dunque proprio dal contrasto con Malgrate ed è in questo processo che si rintracciano contraddizioni e conflitti inerenti la costruzione della desiderabilità stessa.

It is the process that generates desires, which then goes on to impose a binary structure of opposition on the contradictions to enable a manifestation of itself in a social form within its political-historical context. (Nag 1998:779)

Come il volto di Giano è rivolto in due opposte direzioni, così anche la donna istruita è esposta a due esiti, il più auspicabile dei quali guarda verso l'interno, nello spazio sicuro delle pareti domestiche.

5.4. *Attraversare i confini: oltre le mura domestiche*

Il primo atto si sviluppa quasi interamente intorno al tema del denaro e della disparità economica. Ignaro dell'identità della sua generosa benefattrice, Mawliid teme che i soldi trovati gli possano procurare dei guai. Il giorno successivo, mentre si sta per recare a scuola, la madre Muumina gli porge pochi spiccioli [*laba kumi*], alla vista dei quali il figlio reagisce in modo inconsulto, gettandoglieli contro. Segue una conversazione in versi tra Mawliid e la madre che si risolve con la riconciliazione dei due. Qui si apprende che il protagonista è orfano di padre e che Muumina lavora duramente per permettergli di studiare.

La mattina stessa, Mawliid incontra Muxibbo davanti a scuola e, dietro sua insistenza, le confida di essere preoccupato per via dei soldi nascosti nel libro. La ragazza prima cerca di tranquillizzarlo, consigliandogli di profittare della sua buona sorte, poi gli chiede in prestito un libro di matematica con la promessa di riportarglielo più rapidamente possibile.

Nel tardo pomeriggio Muxibbo arriva nella povera casa di Mawliid e lo trova addormentato. Ecco come ci viene descritta la scena:

Waa fiid hore. Waa gurigii Mawliid. Waa cariish aad u liita. Waxaa dhex yaal laba dermo oo aad u duug ah, aashuun iyo maacuun kale oo aad u gaboobay. Faynuus yar baa shidan. Mawliid wuxuu ku jiiifaa dermooyinka middood. Wuxuu weli xidhan yahay dharkii uu duhurkii iskuulka kala yimid. Waxaa aqalkii soo geleysa Muxibbo oo buuggii sidde. Garabka ayey ka taabanaysaa Mawliid. Wuxuu u qaadanaayaa hooyadiis oo suuqii ka timi. (Cismaan, 1980:12)

È la prima parte della sera. È la casa di Mawliid. È una capanna molto misera. Ci sono due stuoie molto logore, un orcio e delle stoviglie molto vecchie. Una piccola lanterna è accesa. Mawliid dorme su una delle stuoie. Indossa ancora gli abiti con cui è ritornato da scuola a mezzogiorno. Muxibbo entra nella casa portando un libro. Tocca la spalla di Mawliid. Questi la scambia per la madre ritornata dal mercato.

Il fatto che Mawliid sia orfano di padre è di primaria importanza in un dramma in cui l'ambizione sociale ed economica è centrale. In altre parole, la morte del padre normalizza la subalternità economica del protagonista, mantenendo salva l'istituzione della famiglia patriarcale.

Inoltre, il comportamento di Muxibbo che si presenta a casa di Mawliid senza preavviso, contraddice appieno il decoro richiesto da una giovane donna somala. Non solo il ragazzo che ama è addormentato, ma sono addirittura a casa da soli!

Il modo in cui l'autore tenta di risolvere questa contraddizione è piuttosto

eloquente. Innanzitutto, per suggerire una continuità con la scena precedente, Mawliid indossa ancora gli abiti con cui è tornato da scuola. In secondo luogo, scambia la compagna di classe per la madre, tornata a casa dal mercato. Muxibbo risulta da questo equivoco privata della sua potenzialità erotica, acquisendo piuttosto attributi materni.

Mawliid, da parte sua, imbarazzato per la casa in cui vive, dice tra sé e sé:

Mawliid: Haddii ay maanta ii sheegi lahayd inay imaanayso
bannaankaan ku sugi lahaa.

(Cismaan 1980:13)

Mawliid: Se oggi mi avesse detto che veniva, l'avrei aspettata
fuori.

È chiaro che, sebbene la ragione per cui Mawliid dice di vergognarsi è la sua povertà, egli si pone qui soprattutto come difensore del decoro, quando indica come luogo più appropriato per incontrarsi *banaanka* [l'esterno], al sicuro dai pericoli rappresentati dall'intimità delle pareti domestiche.

Trovando altri soldi nel libro che Muxibbo gli restituisce, Mawliid è disorientato: ora alla ragazza non resta che rivelare l'arcano e dichiarare il proprio amore.

È ancora l'eroina dell'opera a prendere iniziativa: Mawliid appare come demascolinizzato, mentre l'intreccio narrativo è messo in moto piuttosto dalle decisioni e dai sentimenti di Muxibbo.

Riconoscere l'ambiguità narrativa dell'opera significa riconoscere il potenziale sovversivo del testo. I conflitti e dilemmi della modernità e urbanità, che l'aspirante classe media aveva ereditato dall'élite dei suoi predecessori, diventano parte costitutiva della narrazione. Il teatro popolare «shows up the desires of elites in a convex mirror producing an image the elites have always hastened to disown» (Nag 1998:780).

Muxibbo incarna passioni contrastanti generate da un'instabile situazione sociale e perciò risulta trasgressiva, volitiva, incoerente. Ed è dichiarando le proprie emozioni che l'eroina dell'opera diventa soggetto moderno, nel senso di «autonomous, bounded, self-activating, verbalizing him/herself» ben espresso da Lila Abu-Lughod (citata in Kapteijns 2012:18).

Esprimere il proprio amore – inteso quest'ultimo come intensa esperienza emotiva – costituì una delle sfide principali affrontate dalla moderna cultura urbana giovanile, poiché ciò significava asserire la centralità dell'individuo in un contesto ancora fondato sull'istituzione del patriarcato.

Essere innamorati e soffrire per amore divenne uno dei temi principali della canzone moderna. *Haatuf*, il primo duetto di *Wadhaf iyo Shimbiro*, ne costituisce un buon esempio.

Muxibbo: Haatuf ii dhawaaqyey/In dharaartu habeen ii tahay/
Hurdadu soo jeed ii tahay/ Harkayguna adiga ii yahay/
Oo aan ku haab-haabto ma og tahayey/
Dabeed ku hungoobo ma ogtahay?/ Haddii aynan is-arag heeddhe/
Haddii aynan is-arag heeddhe/
Inaan is-hiifayo ma og tahay? (Cismaan, 1980:15)

Muxibbo: Una voce astratta mi chiama/che il giorno per me è notte/
che il sonno per me è veglia/ che la mia ombra per me sei tu/
che ti cerco a tentoni lo sai?/ che poi rimango delusa, lo sai?/
se non ci vediamo/ se non ci vediamo/ che mi biasimo, lo sai?

Sebbene l'amore sia reciproco, i sentimenti di Mawliid sembrano piuttosto ancillari a quelli molto più potenti della protagonista.

La scena successiva si svolge nuovamente di fronte a scuola e funge da corollario a quanto detto finora. L'illegittimità dell'amore tra i due giovani protagonisti è ben espressa nelle parole di Mustafa, un loro compagno di classe, che incalza Mawliid nel modo seguente:

Mustafa: Sharci baad jebisoo/ Gabadh reero jannaysan/
Jaliilkeen ka dhex beeray/ Jiidatoo aanad gaadhi karayn/
Oo saraha ay ku jiraan/ Cirka jeex qariyeen/
Oo arrinteeduna "Jeeg to Jeeg"/ iyo dareewal joogto ah leh/
baad adigoo derbi jiifa. (Cismaan 1980:17).

Mustafa: Hai infranto una norma/ una ragazza di famiglia paradisiaca/
che va lontana e non puoi raggiungere/ e gli alti piani in cui vivono/
nascondono parte del cielo/ che ha sempre assegni tra le mani¹²⁶/ e ha un'autista fisso/
mentri tu dormi su un muretto/.

La norma infranta, il confine superato è quello della differenza di classe sociale, reso possibile dall'amore di Muxibbo.

5.5. Una nuova famiglia per un orfano studente

La casa o, meglio, le case e la scuola sono i due assi spaziali-simbolici su cui si sviluppa tutta la prima parte del dramma. Mentre Mawliid abita in una capanna e dorme su una stuoia, Muxibbo vive in una casa borghese.

¹²⁶ Letteralmente «la cui questione è check to check», indicando il termine inglese check gli assegni.

Un cuoco/ tuttofare, di nome Muruq [Muscolo]¹²⁷, si occupa delle faccende domestiche e, fatto assai singolare, Muxibbo è figlia unica e non ha una madre (o per lo meno non viene mai menzionata). I due giovani sono insieme a casa di Muxibbo, quando arriva il padre di quest'ultima, Aw-Marqaan che, trovandola con un ragazzo, le chiede spiegazioni. La risposta, contiene due parole chiave – *arday* [studente] e *agoon* [orfano] – che bastano da sole a giustificare l'inconsulta intimità.

Muxibbo: Inan yar oo arday ah/ Oo agoona oo aan waxba haysan./ Iskuulka aan dhigano/ Galaaska “A” la yiraahdo/ Kursiga uu ku fariistaa/ Aniga kaygu ag yaal./ Akhlaaqdiisa wanaaggana/ Sida Eebbe u uumay/ Haddii aad aragto/ Waad ama-kaagi lahayd/ Sidaas aawadeed baan aqalkeena u keenay. (Cismaan 1980:20)

Muxibbo: Un giovane studente/ orfano che non ha nulla/ la scuola che frequentiamo/ la classe chiamata A/ il posto dove siede/ è vicino al mio/ la sua buona educazione morale/ così come Dio l'ha creato/ se la vedessi/ ti meravigliaresti/ per questa ragione l'ho portato a casa nostra.

Dopo la diffidenza iniziale dunque Aw-Marqaan cambia completamente atteggiamento e si rivolge alla figlia in questo modo:

Aw-Marqaan: Dunidaas aad arkayso/ Qaar baa haysta adduun/ Qaarna wa iska abaar/ Ilaah baa u gartay./ Diinteennaa odhanaysa/ Qofkii aan anfaci haysan/ Itaal buuran lahayn/ Waa in loo arxamaa./ Inankan aad ka hadlayso/ Mar Hadduu yahay agoon/ taakulay abidkaa/ naxariis la ogow/ masakiin urursha/ weligaaba ahaw/ aqalkeena ha joogo/ oo anfaciisa ha quuto (*ibid.*).

Aw-Marqaan: Nell'universo che vedi/ alcuni hanno ricchezze/ altri sono nella miseria/ è volere di Dio/ la nostra religione dice/ che della persona priva di sostentamento/ che non è abbastanza forte/ bisogna averne compassione./ Questo ragazzo di cui parli/ poiché è orfano/ sostienilo sempre/sii generosa/ una persona che raccoglie i poveri/ sii sempre così/ che rimanga a casa nostra/ che prenda il suo cibo.

¹²⁷ Come di consueto tutti i nomi dei protagonisti sono allitterati.

Non solo Aw-Marqaan dunque non rimprovera la figlia, ma propone addirittura che Mawliid si trasferisca a casa loro! Una soluzione assolutamente non consona alla morale tradizionale somala, che viene mitigata da alcuni elementi narrativi.

Innanzitutto Mawliid è presentato come un giovane studente (quindi legato al mondo della scuola) orfano (quindi senza padre), che per la sua moralità impeccabile può ambire ad entrare nelle grazie di Aw-Marqaan.

Quest'ultimo, da parte sua, giustifica la decisione da lui presa secondo un'etica religiosa islamica, per cui è doveroso mostrare generosità nei confronti dei poveri.

Inoltre, il modo in cui Muxibbo presenta Mawliid [Inan yar oo arday ah/ Oo agoona oo aan waxba haysan], la fa apparire più una madre che accoglie un orfano meritevole, piuttosto che una donna innamorata. Muxibbo stessa, pur avendo un padre amorevole, non ha una madre, e qui incarna proprio una figura materna. Questo stratagemma narrativo ricolloca l'energia sessuale rilasciata dalla protagonista attraverso il suo agire come soggetto nell'ordine strutturale della famiglia.

Si configura dunque una nuova coppia genitoriale composta dal binomio padre-figlia, che con generosità accoglie l'orfanello Mawliid, acquistandogli subito abiti nuovi e costosi affinché non sia più oggetto di scherno dei compagni.

L'autore offre qui una rappresentazione di riscatto sociale, in cui scongiura il rischio che il passivo Mawliid possa passare per un arrampicatore sociale.

Subito dopo anche la moralità del benestante Aw-Marqaan è suffragata. Ecco come lo descrive la figlia:

Muxibbo: Mawliidow, aabbahay waa waxgarad aad u naxariis badanoo o gacan furan, dabecaddiisana laga dhergeyn. Waa aabbe qofkii bartaa aanu ka xiiso goyn; taas weeye tuu ku helay magaca iyo maamuuska aad ku maqashay. Anigu xataa meel kasta oo aan tago magaciisaan meel ku maraa (Cismaan 1980:23).

Muxibbo: Oh Mawliid, mio padre è un uomo saggio, molto pio e generoso, della cui generosità non ci si può saziare. Chi conosce papà non smette di amarlo, è da lì che gli deriva il nome e il rispetto di cui hai sentito parlare. Io stessa traggo ovunque beneficio in virtù del suo nome.

Questa insistenza sulla moralità di Aw-Marqaan è a ben vedere una spia eloquente di come corruzione e divario economico fossero una piaga che affliggeva la società somala di quegli anni. L'autore neutralizza il risentimento sociale che un simile personaggio potrebbe suscitare, proponendoci

un *pater familias* ricco ma buono, disposto a condividere la sua fortuna con i giovani poveri e meritevoli.

A Mawliid, accolto nella nuova famiglia, non resta che andare ad avviare la madre. Questa inizialmente reagisce con scetticismo: suo figlio è un *caruur* [bambino] e in giro ci sono *naago xun-xun* [donne cattive] che potrebbero traviarlo. Muumina conosce meglio di lui *naagaha maanta jooga* [le donne d'oggi/moderne]. Quando viene a scoprire che la ragazza in causa è Muxiibbo però cambia completamente atteggiamento: «Muxibbo ceeb ma leh ... Waa boqorad», [Muxibbo non ha vergogne, è una regina], e per di più al mercato compra i pomodori e i limoni solo da Muumina!

Mawliid si trasferisce dunque nella nuova casa: è interessante notare come, da questo momento in poi, l'energia emotiva rilasciata dalla protagonista venga per così dire addomesticata.

Muxibbo assomiglia sempre più a una madre amorevole e le contraddizioni e i conflitti inerenti il suo status di donna moderna/istruita vengono ora esasperati nel personaggio di Malgrate.

La descrizione delle due giovani come «‘modern educated’ holds the key to our understanding of the structuring and undoing of the narratives within the parameters of a modernist-nationalist ideology through a splitting of the woman’s image» (Nag 1998:780).

Questa ambiguità diviene ben chiara nel secondo atto. È la fine dell'anno, l'insegnante annuncia i nomi degli studenti che hanno vinto una borsa di studio all'estero. Essi sono Mawliid, Muxiibbo e Malgrate. Muxibbo corre entusiasta ad annunciare la notizia al padre, il quale la dissuade subito con le seguenti considerazioni:

Aw-Marqaan: Dhul shisheeye ma ficna/ waa dhibaato iyo
hoog./ Arday dhowr sano joogtay/Oo dhiga-
naysay tacliin/Oo dhaqankoodi illowday/ Oo
aan qabanayn dhibtii/ Oo isu leexisa dhan/
Oo dharka biidka ka qaata/Oo guryahay
ku dhasheen/ku tilmaama dhisiiis/ (*Do you
know mother, father!*)/ ku dhawaaqa waxa-
soo/Luqadoodii dhaliilay/ Oo ciddiyo dheer
la baxaayoo/Dhaan-dhaanaa la hayaa/ Ee ha
u dhaqaqine joog/ Cilmiga kuu dhiman haa-
tanna/ Ku dhammayso dhulkeenna.(Cismaan
1980:68-69)

Aw-Marqaan: Un paese straniero non va bene/ è difficoltà
e sventura/ Studenti che ci sono stati alcuni
anni/ per istruirsi/ hanno dimenticato la loro
tradizione/ non comprendono [più] le diffi-
coltà/ tendono da un lato/ indossano vestiti

beat/e la casa in cui sono cresciuti/ la chiamano “this”/ (*Do you know mother, father!*)/ gridano in questo modo/ sminuendo la propria lingua/ si fanno crescere le unghie lunghe/ vanno in giro trasandati/ non ci andare, rimani/ l’istruzione che ora ti manca/ completala nel nostro paese.

Muxibbo non contesta neanche per un attimo la volontà espressa dal padre e non solo accetta di rimanere, ma si preoccupa che Aw-Marqaan copra le spese di viaggio di Mawliid. In altre parole, i suoi desideri e aspirazioni vengono qui sacrificati in nome dell’emancipazione sociale del suo amato.

Intercedendo per Mawliid, Muxiibbo sovverte l’ammonimento conservatore paterno nello stesso momento in cui lo corrobora. L’asimmetria iniziale, imputabile alla differenza di classe, viene superata ristabilendo l’ordine patriarcale.

Ovvero Muxibbo si femminilizza nel momento stesso in cui accetta l’autorità paterna, andando a corrispondere a quell’ideale di donna rispettosa e persino desiderosa dei limiti della casa e a proprio agio in una condizione urbana supportata dall’istruzione.

5.6. *Il custode buffone*

Nella sua analisi delle canzoni popolari d’amore somale, Lidwien Kapteijns ha in varie occasioni ribadito come «over time, the prescription for being a good girl becomes stronger and stronger, while the one about how a boy should be a good boy, or how a man should be a good man, does not get much emphasis» (Kapteijns, 2014). Se quest’affermazione è senz’altro vera per quanto riguarda le canzoni, tuttavia ciò non significa che a livello popolare il dilemma tra modernità e tradizione declinato al maschile non sia affrontato.

In particolare, è attraverso il ricorso alla comicità e a scapito di specifici segmenti della popolazione somala che si sono messe in scena queste questioni.

Poiché la commedia è considerata centrale come genere di intrattenimento per la classe media (Hobolollada 1987:V), è qui interessante individuare la funzione svolta dalle scene comiche nell’opera *Wadhaf iyo shimbiro*. Esse ruotano tutte intorno al personaggio di Muruq, l’inserviente tutt’altro che di Aw-Marqaan. Mentre il suo datore di lavoro è presentato come un alto esempio di rettitudine morale, per converso Muruq è un personaggio grottesco, lascivo, bugiardo. La sua sussistenza è garantita

soltanto dalla magnanimità del suo datore di lavoro. In questo senso il buffone Muruq si configura come personaggio che conferma lo status quo: egli è il difensore dei privilegi della classe media, alla cui ombra conduce la propria esistenza.

Muruq entra in scena alla fine del primo atto quando Mawliid, ricevuta la benedizione della madre, si prepara a trasferirsi a casa di Aw-Marqaan. Il tuttofare gli apre la porta, ma credendo si tratti di un poveraccio *derbi jiiif*¹²⁸ lo caccia in malo modo. A Muxibbo, che arriva poco dopo, descrive il ragazzo in questi termini:

Muruq: Waa midkoo maariin ah oo aad moodayso inuu xalay oo dhan qayilaayay oo qaaddiraysan yahay oo indho ukun la moodo leh. Maxaad ka haybsanaysaa, kolleyba waa ciyaal dimbiil iyo kuwa dumarka itaageerta ka dhammeeyayee! (Cismaan 1980:33-34)

Muruq: È un tipo arrossato che sembra aver passato l'intera nottata a masticare *jaad* per quanto è intontito e ha gli occhi a forma di uovo (che sporgono). Perché domandi di lui, sarà un *ciyaal dimbiil*¹²⁹ di quelli che rubano i fazzoletti alle donne¹³⁰.

L'equivoco viene subito risolto da Muxibbo che si arrabbia tanto da schiaffeggiarlo. Questo comportamento sarebbe considerato inaccettabile, se Muruq non assomigliasse più a un bambino che a un adulto, nei confronti del quale anche una ragazza giovane può esercitare la propria autorità.

Essere il custode dei privilegi della classe media, non significa appartenervi. Ciò è particolarmente esplicito nella scena comica in cui Muruq incontra Muuq-dheer, una donna di cui è innamorato, al mercato. Il dialogo in versi tra i due tuttavia è assai differente per esempio da quello tra Muxibbo o Mawliid: essi infatti esprimono il loro desiderio soprattutto in termini sessuali e pertanto osceni per un pubblico somalo. Si vedano i versi che seguono:

Muruq Bartaas sow arkimaysid/ Naasahaas bartankooda/
Anigoo isku beega/ oo Barkin iyo gaysta furaash/
dabadeedna ku barjeey. (Cismaan 1980:50)

Muruq: Non vedi quel punto/ al centro di quei seni/ se io mi
ci adagio/ come un cuscino e un letto/ e poi facciamo
l'amore

¹²⁸ Senza-tetto, letteralmente "che dorme sui muri"..

¹²⁹ Letteralmente "ragazzi-cesto" sono quei ragazzi che vivono al mercato.

¹³⁰ *Itaageerta* è un fazzoletto indossato come un lungo turbante dalle donne.

Ciò che li rende accettabili, e piuttosto contribuisce alla comicità della scena, è il carattere grottesco dei personaggi. A Muruq è impossibile accedere alla classe media, ma può mentire per sedurre Muuq-dheer. Quando la donna gli chiede se come mestiere è un impiegato/amministratore, le risponde in questo modo esilarante:

Muruq Illayn waad iga madluuntoo maamulaad ii malaysay aan waa hore soo dhaafay. Aan kuu warramee anigu waxaan ahay, isu-duwayaasha isu-duwahooda, Maareeyeyaasha Maareeyahooda, Agaasimayaasha Agaasimahooda, Saraakiisha Sarkaalkooda, Lacag-hayeyaasha Lacag-hayahooda, iyo weliba maalqabeennada waaweyn ma maqashay ... maalqabeenkooda.
(Cismaan 1980:52)

Muruq Mi hai rattristato credendomi un amministratore, ruolo che ho lasciato da molto tempo. Ora ti dirò: io sono il dirigente dei dirigenti, il presidente dei presidenti, il direttore dei direttori, il sergente dei sergenti, il ricco dei ricchi e persino hai sentito parlare dei grandi benestanti ... il più benestante.

Il carattere carnevalesco e contraddittorio di scene come questa, mette in luce irrisolvibili e perpetue esitazioni da parte dell'autore che altrimenti sembrerebbe voler suffragare l'ordine costituito. Il teatro popolare somalo è in questo senso arte "non ufficiale" (nel senso non vincolato a prestabilite convenzioni) in quanto sfida con la sua indeterminatezza e fluttuazione la seria, autoritaria e chiusa arte ufficiale (Barber 1980:59).

Muruq finge di essere il proprietario della casa in cui lavora e riceve in visita Muuq-dheer, ma poiché le apre la porta tutto sudato, è costretto di nuovo a mentirle, dicendole che sta cucinando in via eccezionale, dato che la sua domestica è malata. Segue uno scambio di battute grottesco e lascivo: i due innamorati ballano in modo peccaminoso, ignari della cena che si sta bruciando, quando vengono sorpresi da Aw-Marqaan. È molto interessante notare il repentino cambiamento di atteggiamento di Muruq nei confronti di Muuq-dheer: rinnega di conoscerla, persino la insulta pur di guadagnarsi il perdono di un Aw-Marqaan furioso che lo vuole licenziare!

Aw-Marqaan War ma kilaab baa aqalkaygu?/ Maxaa keenay hablaha?/ Haddii aad kibirtoodan/ Cuntadii karinayn/ Kashifaatul fadeexiyo/ Doonimaayo karaahee/ Kabahaaga illo/ Oo magaalada koone ka aad!/ Oro diga tag iblaysiahow fadaraha ahi, aniga ha i denbaajine. (Cismaan 1980:58)

Aw-Marqaan

Ehi! Hai scambiato la mia casa per un club? cosa ha portato qui una donna?! Se ti sei insuperbito/ E non cucini il cibo/ non voglio un cuoco scandaloso e svergognato/ infilati le tue scarpe/ vattene da un'altra parte della città! vattene via diavolo immondo, non mi indurre nel peccato.

Infine Aw-Marqaan perdona Muruq e gli permette di continuare a lavorare per lui. Muruq può sopravvivere solo grazie alla protezione di un generoso patrono. La superiorità sociale di quest'ultimo, il suo benessere, sembra quindi "moralmente giustificato" da un'aderenza all'etica tradizionale e religiosa somala, che diventa garanzia di successo anche nel mondo complesso e moderno della città.

5.7. *Dalla boscaglia un concorrente*

Nell'introduzione a *Wadhaf iyo shimbiro* si è visto come un nucleo narrativo importante sia quello del contrasto tra città e boscaglia, tema che occupa tutta la parte centrale dell'opera. Mawliid è partito per l'Europa ed ecco che entra in scena Mooge, suo concorrente nell'ambire alla mano di Muxibbo.

Dopo una stagione di abbondanza, egli si appresta infatti a partire verso la città, intenzionato a chiedere allo zio materno Aw-Marqaan la mano della cugina.

Nella prima scena Mooge non viene parodiato: egli si trova infatti nel suo ambiente naturale e intraprende una sfida poetica con l'amico Mahad, al quale intende affidare la custodia dei suoi cammelli, durante la sua assenza. Il compagno tuttavia cerca di dissuaderlo, non gli conviene sposare una donna di città! Esse sono lascive e non obbedienti e soprattutto non possiedono le competenze necessarie alla vita in boscaglia.

Mahad: Miyi kuu qabanmayso/ Maalka kuu lisi mayso/
Maydhax kuu tidei mayso/ Marreeg kuu falkin
mayso/ Maqasha kuu xidhi mayso/ Oo gelin mayso
mareegta/ Ee naag magaalo ha guursan// Jidhkooda
waa muuqdaa/ Ragga waa la murmaan/ Xishoodkaa
ka madhay/ Mahiigaan hadduu hoorana/ Guriga ma
moosan karaan/ Ee war hoy naag magaalo ha gursan
(Cismaan 1980:65)

Mahad: Non si adatterà alla boscaglia/ Non saprà mungere i
tuoi animali/ Non intreccerà la fibra della corteccia

per te/ non preparerà il recipiente per l'acqua/ non legherà i capretti/ non li infilerà nei cappi adatti/ non sposare una donna di città// Il loro corpo si vede (indossano abiti trasparenti)/ Discutono con gli uomini/ hanno perso il senso del pudore/ e se piove abbondantemente/ non sanno isolare la casa incanalandolo l'acqua/ ehi tu, non sposare una donna di città.

Mooge non dà retta al consiglio dell'amico, decisione che lo porterà a uno svilimento progressivo, soprattutto a causa degli inganni di Muruq.

All'arrivo in città è esausto, ha le scarpe logore, un bastone appoggiato sulla spalla, un *caday*¹³¹ gli spunta dalla bocca, i suoi abiti sono impregnati di polvere ed è a petto nudo. Si imbatte in due anziani seduti di fronte alla propria casa i quali, dopo averlo scambiato in un primo momento per un mendicante, gli danno indicazioni per raggiungere la casa di Aw-Marqaan.

Arrivato a destinazione, Mooge si scontra subito con Muruq che, a livello narrativo, funge nuovamente da fedele custode di una dimora che peraltro non gli appartiene. Una volta rivelata la propria identità, grazie all'intervento di Muxibbo, Mooge ha finalmente accesso alla casa dello zio.

Mooge svela quasi subito a Muruq il suo intento di sposare la cugina: il dialogo tuttavia procede a tentoni per via degli equivoci linguistici.

Il tema dell'incomprensione linguistica tra città e boscaglia, o tra differenti parti della Somalia, è infatti un tema ricorrente nella commedia. È interessante come questa questione piuttosto nodale in quegli anni, sia circoscritta solo alle scene comiche, come a minimizzarne l'importanza. L'appello ai Somali di abbracciare *Soomalinimo*, un'unica identità nazionale somala, che superava tribalismi e regionalismi, doveva pur misurarsi con le differenze linguistiche esistenti. Axmed Naaji ha ricordato recentemente come la collaborazione con gli artisti venuti a Mogadiscio dal nord, avesse di molto arricchito la conoscenza che aveva del somalo di quelle regioni (*Waraysi*, VOA Somali 2015).

Dopo aver cercato invano di dissuadere Mooge a chiedere la mano di Muxibbo, Muruq si offre come consigliere. Le donne infatti «xeelad baa lagu xeero geeyaa» [vengono portate al recinto con l'inganno]. Ma vedremo che sarà piuttosto il povero Mooge ad essere ingannato.

Egli infatti non è un *ilbax*, un uomo moderno al sicuro dai rischi della città. Secondo diverse versioni raccolte da Lidwien Kapteijns, il concetto di *ilbaxnimo* si potrebbe per alcuni spiegare come una sorta di sofisticatezza urbana. Significa non essere un rozzo abitante della boscaglia.

¹³¹ Pianta di cui si usano i ramoscelli e le radici per pulire i denti (Salvadora persica).

Ma per molte altre persone *ilbaxnimo* significa sapere come portare fuori una ragazza, come corteggiarla in modo sofisticato e moderno (Kapteijns, 2014), caratteristica questa che sicuramente il povero Mooge non possedeva. Ecco i consigli che gli dà Muruq per trasformarsi in un uomo moderno.

Muruq Cadaygan dheer iska tuur/ Iyo go'aan dhoobada weyn leh/ Indhahaad dhuuryada mooddana/ Ha ku dhawrin jacaylka/ Ee dhag ku sii ookiyaale// Dhudhunkuna waa madhan yahaye/ Saacad weyn dhag ku sii/ Feedhaha aad mooddo geel dhugatoobay/ Shaar yar oo dhejis ah/ Iyagana dhag ku sii/ Kabo u dheer cidhibtoo/ Dhuuban oo kor u taagan/ Dhag ku sii cagaha-aga/ Dhawaaqa kuugu horreeya/ Sidii wiil dhigana-ayey// Oo Jaamacaadka dhammeeyey/ Dhawr af baad ugu yeedhi/ (*do you know*) indhahayga bal dhawr/ (*do you know*) ookiyaalka dhalaalaya/ Kabahayga bal dhawr/ Kulligay bal i dhawr (Cismaan 1980:87).

Muruq Getta questo *caday* lungo/ e questa stoffa piena di fango/non guardare la persona che ami/con questi occhi che sembrano fissi e attoniti/ e metti degli occhiali/ il tuo braccio è vuoto/ metti un orologio grosso/ il tuo petto sembra quello di un cammello ammalato di *dhugaato*¹³²/ metti una camicia stretta/ ai piedi indossa scarpe a punta/stretta che va all'insù/ le prime parole che dici/ così come farebbe un ragazzo che studia/ che ha finito l'Università/ metti un po' di lingue/ (*do you know*) guarda un po' i miei occhi/ (*do you know*) gli occhiali che luccicano/ guarda le mie scarpe/ guardami tutto.

Mooge tenta prima di chiedere la mano della ragazza direttamente allo zio materno, il quale gli spiega che, sebbene lui non sia contrario, in città il matrimonio deve essere consensuale e quindi gli consiglia di rivolgersi direttamente a Muxibbo. Quest'ultima, interpellata, non lo respinge usando come motivazione l'amore reciproco, ma ancora una volta ricorre al concetto tradizionale di *axdi*. Muxibbo, in altre parole, non può accettare la proposta di matrimonio di Mooge non perché non si amano, ma per via del patto che ha stretto con Mawliid. L'eroina di *Wadhaf iyo shimbiro*, esaurita l'energia volitiva indotta dal suo amore per un ragazzo di un inferiore classe sociale, viene così ricollocata all'ombra dell'autorità patriarcale.

Da parte sua Mooge, dopo aver fallito nel suo duplice tentativo, decide di seguire i consigli di Muruq. Si reca in un negozio da solo (è interessante

¹³² Malattia respiratoria del cammello.

notare il parallelismo e al contempo la differenza tra questa scena e quella in cui Muxibbo “veste” il povero Mawliid), chiedendo vestiti *biid*¹³³ destando l’ilarità del negoziante e dei clienti. Tornato a casa viene persuaso da Muruq a bere una “pozione” che indurrebbe ogni donna a esaudire qualsiasi tuo desiderio. Naturalmente non si tratta che di un inganno: Mooge beve del rum e viene sorpreso ubriaco da Muxibbo!

Muruq è qui il *trickster*, ovvero colui che viola i principi di ordine sociale e naturale, perturbando in modo giocoso la vita normale e poi ristabilendola su nuove basi. È colui che oltrepassa i confini e per ciò stesso ne è anche guardiano: ogniqualvolta un individuo è incapace di prendere una decisione in base alla propria etica, il *trickster* interviene per suggerirgli un’azione amorale che investirà il futuro con la sua forza rigenerativa¹³⁴. L’indomani, al risveglio, scosso dall’orrore delle sue azioni, Mooge decide di tornare in boscaglia prima che faccia giorno.

Se tanta parte dell’opera è stata dedicata a questa figura apparentemente marginale, dal punto di vista narrativo, la ragione è da ricercarsi nell’opposizione binaria Mawliid/Mooge. Ovverosia, Mooge concorre con Mawliid a conquistare l’amore di Muxibba e quindi, come detto precedentemente, ad accedere alla classe media. È evidente che tra il nomade ignaro delle trappole e dei pericoli della vita urbana e il povero che vive in città, sarà quest’ultimo ad avere la meglio. D’altra parte, seppure Mooge nei suoi tentativi di urbanizzarsi desti l’ilarità del pubblico, è cionondimeno una figura tragica, incapace di misurarsi con la società moderna.

La grande popolarità di un’opera come *Wadhaf iyo shimbiro* è dettata dal fatto che storie, immagini, opere teatrali, film e nazioni, sono significative non solo per via delle loro tematiche e per i soggetti rappresentati, ma soprattutto per la loro dimensione affettiva (Doss, 2011:4).

La distanza tra la vita urbana e quella rurale era sicuramente uno dei punti dolenti dell’ideale nazionalistico.

5.8. *L’Occidente e il canto della sirena*

Il pericolo rappresentato dall’Occidente, la corruzione dei valori tradizionali e religiosi somali a causa del cattivo influsso dei costumi europei, è il tema principale dell’ultima parte dell’opera. Mentre, durante la sua paziente attesa per il ritorno dell’amato, Muxibbo ha finito gli studi in Somalia, lavora in un ufficio e guida addirittura la macchina, Mawliid

¹³³ Termine che viene dall’inglese *best*.

¹³⁴ Sulla figura archetipica del *trickster* si veda Hyde, Lewis 1998, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*.

frequenta l'Università in una città europea non meglio definita, insieme a Malgrate.

Afflitto dal freddo e dalla nostalgia, Mawliid cede infine alle avance di Malgrate: sono gli unici neri, meglio ingannarla e assecondare le sue profferte d'amore e infine sposare Muxibbo una volta ritornato a casa. È la prima volta che Mawliid manifesta sentimenti tanto opportunistici, una metamorfosi che permarrà anche nella seconda e unica altra scena ambientata in Europa. Dopo aver inizialmente respinto Malgrate, rinfacciandole che aveva tentato di allontanarlo da Muxibbo, Mawliid ragiona tra sé e sé nei seguenti termini.

Mawliid: Dantii ruux aan aqoonin/ Dadnimaanu lahaynee/
Doofaarkaa la yirahdaa/ Ficilka oo aanu u diirin baa/
Daayinkeen u cadaabaye/ Dakano aan ku lahaaye/
Waa in aan dago naagtoo/ Intaan isu daadsho/ Dabin
aan u maleegoo// Dabbaalsiiyo bad weyn/ Dibadaha
intaan joogana/ Dhaxanta ha iga dugsiisee/ Intaan
daaqad banneeyo/ I daa aan ku idhaahdo/ Hadhow
daadku ha qaadee/ Dawadii qalbigaygana/ Dalkii
aan ku arooso! (Cismaan, 1980:105)

Mawliid: Colui che non sa badare al suo interesse/ è una nul-
lita/ si dice che il maiale/ è punito per il fatto stesso
di non reagire alle situazioni avverse/ Mi aveva
trattato male/ devo vendicarmi/ Faccio il finto tonto/
le tendo una trappola/ la faccio nuotare in alto mare/
finché siamo all'estero/ che mi ripari dal freddo/ Poi
aprìrò la finestra [così che la colpiscano le intem-
perie]/ le dirò di lasciarmi stare/ che poi l'alluvione
la porti via/e sposerò la mia amata (la cura del mio
cuore)/ nel nostro paese.

Sembrirebbe quasi che Mawliid si voglia vendicare per il disdegno mostrato inizialmente da Malgrate nei suoi confronti. Ora che non è più povero e derelitto, cinismo e opportunismo sono la potente espressione del suo risentimento sociale.

Queste emozioni si manifestano ancora più violentemente quando, in una scena successiva, Malgrate gli annuncia di essere incinta e lo prega di sposarla. Mawliid la caccia e non accetta il matrimonio riparatore, neppure quando il direttore dell'università, che in questa nuova situazione rappresenta l'autorità patriarcale fuori dalla Somalia, minaccia di rispedirli entrambi nel proprio Paese.

Hurmuud: Asaraarku ma fiicna/ Arday baydin tihiiin/ Arligoodi
aan joogin/ Magacii Ummaddiinnana/ Oogadaad ku

siddaan/ Hiddihiina ilaasha/ Asluubtana hayska xumayn(...) Asturoo guurso. (Cismaan, 1980:114)

Direttore: Opporsi non è opportuno/ Siete degli studenti/ che non vivono nel proprio paese/ e il nome del vostro popolo/ voi lo rappresentate/ salvaguardate le vostre tradizioni/ comportatevi bene/ nascondi la vergogna e sposala.

Per capire la gravità del diniego di Mawliid è necessario ricordare come nella società somala, una relazione intima al di fuori del matrimonio fosse considerata inaccettabile sia dal punto di vista religioso che sociale.

As a sign of 'good practice' in parenting, mothers and fathers were keen to prevent their daughters from getting involved in any intimate relationship with a man before marriage, which by and large was supposed to be an arranged marriage. The majority of the girls themselves, especially those from respected families, often co-operated with their parents by suppressing their sexual desires in return for a good reputation which people considered as a key to a successful marriage and secure future (Maxamed, 2013:215).

Le eccezioni naturalmente non mancavano. Molte ragazze indipendenti e moderne, che appartenevano alla nuova generazione urbana, strinsero relazioni segrete grazie alle quali perseguivano il loro ideale di amore romantico e il susseguente matrimonio consensuale. Tuttavia, anche in questi casi, le ragazze evitavano in tutti i modi possibili di avere relazioni sessuali, per paura di due terribili conseguenze: la perdita della verginità (*bikrajab*) e il concepimento di un figlio illegittimo (*wacal*). Come in molte società patriarcali, la verginità ha un'importanza cruciale nella cultura somala. È considerata simbolo di onore e decoro: un uomo che trova la propria sposa già deflorata la prima notte di nozze ha il diritto di ripudiarla immediatamente, rendendo per lei impossibile l'eventualità di un nuovo matrimonio. Nel caso di un figlio illegittimo (*wacal*), la situazione è ancora più pernicioso: una ragazza incinta prima del matrimonio rappresenta una grossa disgrazia per la sua famiglia. Non solo perderebbe ogni possibilità di matrimonio, ma subirebbe l'inesorabile stigma sociale.

Malgrate, la donna istruita incapace di preservare la propria autenticità culturale, soccomberà a causa del suo comportamento immorale. Diversa sarà la sorte di Mawliid, il quale, in quanto uomo, ovviamente non subirà la potente sanzione sociale riservata alle donne che hanno rapporti sessuali fuori dal matrimonio. L'ultimo atto dell'opera è, in questo senso, illuminante.

5.9. *Matrimoni e patti infranti*

Se si intende il teatro popolare somalo come cassa di risonanza e veicolo di una nuova coscienza, allora diventa molto complesso risolvere problemi interpretativi che il testo stesso solleva. È molto più utile a questo fine concepire il significato di ciascuna opera come un processo in cui artisti e audience si influenzano reciprocamente, piuttosto che come un messaggio coerentemente costituito. (Barber, 1980:49)

D'altra parte, la comunicazione è un processo radicato nelle condizioni stesse della produzione artistica, ovverosia, nella sua realtà materiale. Dunque nella costituzione di un messaggio condiviso, l'audience è importante quanto l'autore nel processo. Inoltre dato il contesto di transizione in cui opere come *Wadhaf iyo shimbiro* venivano prodotte, è chiaro che le soluzioni ai dilemmi sollevati dal binomio tradizione-modernità erano estremamente eterogenee e rispondevano a stimoli diversi e ambivalenti.

Dato il suo carattere fluttuante e indefinito dunque, non sorprende trovare nella parte finale dell'opera fin qui analizzata esitazioni e reticenze che ben ne esplicitano il carattere ambiguo e multiforme.

Come si è già detto in precedenza, non ci sono convenzioni di tempo e di spazio riguardo il teatro somalo. È solo attraverso un brevissimo scambio di battute con Mooge che Muxibba comunica all'audience di aver concluso i suoi studi da due anni, di guidare un'automobile e di avere un buon lavoro. Non è chiaro quanto tempo sia trascorso da quando Mawliid e Malgrate sono partiti per studiare all'estero.

Mawliid ha ceduto alla tentazione, salvo poi rifiutarsi di sposare Malgrate incinta, nonostante le minacce del direttore. Nella scena successiva, Muxibbo e Muumina sono preoccupate per la mancanza di notizie rispettivamente dal fidanzato e dal figlio, quando arriva un telegramma che ne annuncia il ritorno. Le due donne si vestono a festa e corrono ad accoglierlo all'aeroporto. Mawliid però non è solo: insieme a lui c'è anche Malgrate che intima all'avversaria / Muxibbo di togliere le mani di dosso dal suo uomo. Muxibba sconvolta sviene dal dolore e viene soccorsa da un'unità medica tra cui c'è anche la vecchia compagna di classe Maymuuna.

Nel coro dei presenti si distingue la voce di Muruq, il tuttofare, che grida: «Waa la khiyaamay! Mawliid baa kharribay!» [È stata ingannata! Mawliid l'ha rovinata!].

Ma chi è la persona ingannata tra le due donne, Malgrate o Muxibbo? O non si tratta piuttosto, come accennato, alla duplice manifestazione di uno stesso personaggio, quello della donna istruita, divisa tra lo spazio pubblico e quello domestico?

La passività, il mancato intervento di Mawliid in questa scena, fa supporre che, nonostante la sua iniziale opposizione, abbia infine ceduto

al ricatto del direttore accettando il matrimonio.

Se ne ha conferma subito dopo quando Malgrate comunica ai genitori di essersi sposata e chiede loro di ospitare lei e il marito nella loro stessa casa in attesa di trovare una sistemazione migliore. Il padre Madar tuttavia non reagisce nel modo sperato dalla ragazza e, non solo la caccia di casa, ma le dice che la rinnega come figlia. Malgrate era promessa a un cugino e, sposandosi di sua iniziativa, ha disonorato la famiglia e non ha tenuto fede all'accordo stretto prima della sua partenza.

L'opposizione Muxibbo/Malgrate ancora una volta qui mostra tutte le contraddizioni del caso. Nonostante l'energia volitiva manifestata all'inizio dell'opera, Muxibbo è rientrata nei ranghi dell'ordine patriarcale, pur conservando la sua indipendenza di donna istruita e attiva nel contesto urbano. All'opposto Malgrate, per la quale era stato stabilito un matrimonio combinato, ha superato i confini consentiti dalla tradizione, avendo rapporti sessuali con un uomo poi costretto al matrimonio riparatore.

Così come il legame con la tradizione può essere un limite per i diritti della donna e le sue scelte, allo stesso modo la vocazione all'amore romantico può rappresentare una minaccia. In altre parole, il richiamo alla tradizione può fungere per una donna da schermo protettivo, che tiene al sicuro i «patriarcal bargains» del passato, attraverso il ricorso a strategie che massimizzano la sicurezza e ottimizzano le opzioni di vita all'interno di un contesto caratterizzato dalla diseguaglianza di genere (Kandiyoti, 1988:274).

In ospedale, ripresasi dallo svenimento, Muxibbo piange il suo amore perduto in panteistica fusione con una natura.

Muxibbo: Dhirtu waxay la ciirtaa/ Dhulku qaadi waaya/
Dhagaxuna ka ooyaa/ Baddu dhiig ilmaysaa/
Cirku dhibic u daayaa// Ballan ruux intuu dhi-
gay/ Dhayalsaday dabeedoo/ Wacadkiiba dhaafee
(R)// Dhibi waxay timaadda/ Dhagar loo maleeyaa/
Dhaqankuna xumaadaa/ Dheghu maqalka diidaan/
Nafluhuna ka dhididaa. (Cismaan 1980: 123)

Muxibbo: La vegetazione cede/ quando la terra non riesce a
sostenerla/ le pietre ne piangono/ il mare lacrima
sangue/ il cielo gocciola/ se dopo aver preso un
impegno/ una persona lo prende alla leggera/ e
dimentica il patto// i problemi sorgono/ assomiglia-
no a un inganno/ i costumi peggiorano/ le orecchie
rifiutano di ascoltare/ fanno sudare gli esseri viventi.

Se Muxibbo è sola e addolorata, Mawliid e Malgrate non navigano in condizioni migliori. Non hanno soldi, né un luogo dove andare, ragion per cui Malgrate chiede a Mawliid il divorzio, assumendo di nuovo l'atteggiamento

di sprezzo che aveva all'inizio. Malgrate è quindi l'opposto dell'amorosa e materna Muxibbo e incarna piuttosto la donna moderna aggressiva e capricciosa. E sarà proprio questo che la porterà alla rovina: torna dal padre per annunciargli che può ora sposare l'uomo a cui è stata promessa e in seguito corre dal cugino per implorare il suo perdono e persuaderlo al matrimonio. Il cugino tuttavia non accetta, ricorrendo al concetto di *kuf*.

Esso si riferisce tradizionalmente alla possibilità di matrimonio, ovvero si possono sposare soltanto due persone dello stesso *kuf*, concetto che racchiude al suo interno vari aspetti, la nascita, lo status sociale, la salute e via dicendo.

Da parte sua Mawliid, dopo aver vagabondato per la città, viene accolto a casa di due suoi amici impietositi che lo incalzano con domande sull'Occidente: come ha fatto a tornare povero e derelitto dall'estero?

Ma le sfortune del nostro protagonista non sembrano finire: un ladro ruba tutto ciò che trova nella casa in cui è ospitato e Mawliid viene addirittura accusato di furto! Non gli resta che tentare la fortuna e persuadere sua madre e Muxibbo (si noti che Mawliid le incontra spesso una di seguito all'altra), ma viene respinto da entrambe. Neanche il suo lamento riesce a muovere Muxibbo a compassione.

Mawliid: Doonidii aan koraayey/ Dakhalkii baa ka jabayoo/
Dabaylihii baa la tegay/ Waan dibad-
yaaloobay/ Dib jiray sidii duunyo caymada/ Diir
naxaa ma kugu yaalloo/ Inna ma ii damqanaysaa?

Muxibbo: Anigu daacad baan ahayoo/ Wacadkeenni ma aan
dumine/ Adigaa dambiga iga galay/ Waan dalan-
doolaayey/ waan dalandoolayey/ Dulligaa adigaa
darka u galaye/ Dambarsoo nabsigaas durduuroo/
Magacaygana ii daa. (Cismaan, 1980:138-139)

Mawliid: Il sambuco su cui salivo/ si è spezzato l'albero mae-
stro/ Il vento l'ha portato via/ Mi sono trovato espo-
sto/ mi sono trovato esposto/ sono come un animale
che non trova riparo/ non hai un po' di compassione/
non ti impietosisci per me?

Muxibbo: Io sono stata onesta/ Non ho infranto il nostro accor-
do/ Sei tu che mi hai fatto torto/ Non ero né qua né
là/ non ero né qua né là/ mi sono traviata per colpa
tua/ mungi e bevi continuamente da quel destino/ e
lascia stare il mio nome.

5.10. *Il ritorno del figliol prodigo*

L'ideale del matrimonio consensuale, basato sull'amore romantico, sul rispetto reciproco, sull'amicizia e sulle decisioni prese di comune

accordo, era un tema centrale nelle canzoni popolari somale. Esso si differenziava radicalmente dal matrimonio tradizionale, spesso combinato, dove il marito aveva assoluta autorità sulla moglie e sui figli. Rappresentava quindi un anelito rivoluzionario per l'epoca e sfidava le convenzioni sociali della famiglia. Nel contesto dell'opera qui analizzata inoltre, si aggiunge come fattore potenzialmente sovversivo anche la differente estrazione sociale tra Muxibbo e Mawliid: in altre parole i due ragazzi non sono dello stesso *kuf*. Come risolvere questo dilemma?

Ancora la chiave di volta è rappresentata dall'autorità per eccellenza: Aw-Marqaan.

Al fine di convincere Muxibbo, Mawliid decide di scrivere una lettera ad Aw-Marqaan.

Egli è in fondo orfano e la stessa Muxibbo, sebbene abbia un padre amoroso, non ha la madre, la loro finale unione in matrimonio potrebbe quindi ripristinare un equilibrio nel loro rispettivo ordine psichico.

Non è chiaro con quali argomentazioni Mawliid riesca a convincere il padre della sua innamorata, ciò che qui è importante sottolineare è che Muxibbo accetterà di perdonarlo o meglio riaccettarlo, solo grazie alla mediazione ovvero legittimazione paterna.

Aw-Marqaan: Warqad baan arkay maanta/ Oo aan aqalkeena
ka qaaday/ Inankii aad jaclayd/ Ayaa keenay
aabo// Indho buu soo sawiray/ Ilmo ay ka
da'ayso/ Erayada meesha ku yaalna/ Haddii
aad akhriso/ Waad ku ooyi lahayd// Arrintaas
deris aabbo oo/ Abaal waa la galaa/ Abidkiis
qof gudaase/ Aadamiga waa ku yarye// Waxay
iila ekaatay/ Inankii in aad doonto/ Oo aan
idinsiyo adduun/ oo aroos aydin gashaan/ ee
maxaad odhan lahayd adigu?//

Muxibbo: Aabbahaygii rumaadow/ Eraygaad ku dhawa-
aqday/ Caqligaad ku qabtaaye/ Ee anigaa is
lahaa/ Mar haddii inankii/ Aabbahaa aad u
gaysay/ Idilkiinba xumeeyey/ Ka adkayso
runtii// eray aan ka iraadhona/ Iguma oollin
afkii/ Arrinkaad fahamtayna/ Aabbe waan
oggolaaday.

(Cismaan 1980: 141)

Aw-Marqaan: Oggi ho ricevuto una lettera/ l'ho trovata nella
nostra casa/ l'ha portata il ragazzo che ami,
ha disegnato degli occhi lacrimanti, le parole
li scritte, se le leggessi, piangeresti,// Questa
è la lezione di un padre/ i favori si fanno/ ma
quelli che li contraccambiano/ sono pochi tra

Muxibbo: gli uomini// A me sembra meglio che cerchi il ragazzo/ vi dovrei dare delle ricchezze/ e vi dovrete sposare/ cosa ne pensi tu?
 Oh papà veritiero/ le parole che hai pronunciato/ il consiglio che hai espresso/ È io che mi dicevo/ se il ragazzo che hai portato da tuo padre/ ha fatto un passo falso/ sopporta la verità./ Non avevo le parole/ la questione che hai espresso/ l'ho accettata, papà.

Sebbene infatti l'eroina del dramma abbia una funzione centrale nella narrazione e rappresenti la modernità per il suo status di donna istruita, la sua desiderabilità come mezzo per accedere al doppio controllo sullo spazio e sul denaro, non può eludere l'autorità patriarcale. L'opera si colloca dunque nel progetto più largo di integrare la questione nazionalista-modernista di autenticità culturale con la formazione di una classe media e il ruolo del desiderio in essa.

È proprio la differenza di classe che sovverte questa ideologia nazionalista. L'eliminazione della differenza di classe ne richiede dunque il superamento a livello familiare, introducendo il matrimonio come strategia narrativa all'interno dell'ideologia patriarcale (Nag, 1998:780).

L'opera si conclude con la canzone che ne porta lo stesso titolo. In essa, sebbene siano usate molte metafore derivate dal mondo pastorale, è Muxibba a profferire la proposta di matrimonio.

Mawliid: Wehelada ha xumaynin/ jacaylkii wacnaa ha wiiqin/
 Ciyaarna wad baan is iri/ Waqtigii bay iga hiishay/
 Jacaylkii ma weydayn/ Wadiiqaa i lumisaye//

Wacadkiina ma aan furin/ Haddana talo wareegtee/ Waayo aragnimo la'aanay ba'/ Wadhaf iyo Shimbiro war isuma hayaan/ Waayo aragnimo la'aan ba'.

Muxibbo: Wadnaaha ku tebayoo/ Kugu wiirsanmaayee/ Ha welwelin jeceylkii/ Anaa kula wadaagee// Is-waraysi li'ideennay ba', Aroos wacan Allow/ ku weydiisannaye/ Is-waraysi li'ideennay ba'. (Cismaan 1980:142-143)

Mawliid: Non rovinare la compagnia/ non distruggere l'amore/ mi sono detto di stare al gioco/ il tempo non mi è venuto in soccorso/ l'amore non è diminuito/ ho perso la retta via//
 Non ho sciolto il patto/ la questione si è confusa/ è brutto non avere esperienza/ gli uccelli non conoscono il pericolo della fionda.

Muxibbo: Il cuore ti fa sentire la mancanza/ non lamentarti così con me/ non ti preoccupare l'amore/ è reciproco/ il problema è che non abbiamo comunicato/ un buon

matrimonio/ ti chiedo/ il problema è che non abbiamo comunicato.

Mawliid si è perso a causa della propria inesperienza, è il figliol prodigo che torna a casa dopo essere stato esposto alla forza corrosiva dell'Occidente.

Re-immaginare la donna per ridefinire i confini tra pubblico e privato, tra spazio domestico e civile, per soddisfare bisogni sia funzionali che affettivi, mostra la logica ambivalente del patriarcato nazionalista che decostruisce se stesso, cercando di rinforzare l'ordine prestabilito.

Capitolo 6

SAMAWADA EROINA TRAGICA MODERNA

6.1. *Scrittura e teatro*

La letteratura scritta in lingua somala ha origini relativamente moderne, dato che il somalo non ha avuto un'ortografia ufficiale fino al 21 ottobre 1972. Vari sistemi di scrittura erano stati usati per iniziativa di singoli individui o di gruppi prima di quella data, ma nessun libro o manoscritto scritto in somalo da autori somali risale a prima dell'inizio del Diciannovesimo secolo. Negli anni Cinquanta, diversi intellettuali giunsero alla convinzione che, per rendere il somalo una lingua scritta adattabile a tutte le necessità di una società moderna, fosse indispensabile utilizzare la scrittura latina. La questione era talmente complessa dal punto di vista politico che una decisione poté essere presa solo alcuni anni dopo la rivoluzione del 1969 (Banti 1987:21). In ogni discussione riguardante la letteratura scritta somala è essenziale sottolineare che essa è una diretta discendente della letteratura orale e non si è sviluppata solamente dietro stimoli o influenze provenienti dall'estero e neppure come mera reazione all'introduzione della scrittura. Nel suo excursus sulla letteratura scritta somala, B.W. Andrzejewski suddivide gli scrittori somali in tre categorie: «Preservers, Transmuters and Innovators» (1975:73).

Sembra che la maggiore preoccupazione dei primi scrittori fosse non tanto quella di produrre nuove opere letterarie, quanto piuttosto quella di preservare la cultura tradizionale dal deterioramento, se non addirittura dall'oblio. I *preservers* sono dunque quegli autori che si sono impegnati a raccogliere, trascrivere e conservare opere di notevole interesse come poesie, racconti tradizionali, canti, proverbi. La loro attività ricevette stimolo e supporto anche dalla creazione, nel 1973, dell'Accademia della Cultura, un'istituzione facente parte del Ministero della Cultura e dell'Istruzione Superiore.

Il termine *transmuters* si riferisce soltanto a quegli autori che adottarono nuovi generi letterari, come il romanzo e l'opera teatrale, utilizzando però testi e temi appartenenti alla tradizione somala. Di questi fanno parte

Axmed F. Cali “Idaajaa” e Cabdulqaadir Xirsi “Yamyam”, la cui opera teatrale *Dabkuu shiday Darwiishkii* (1975) è incentrata sulla lotta per la libertà dei Dervisci dal suo inizio, nel 1896, al suo infelice epilogo, nel 1921. La figura centrale è Sayid Maxamed Cabdille Xasan: la storia della sua vita è raccontata sulla base delle testimonianze orali raccolte da Sheekh Jaamac Cumar Ciise e dell’introduzione e delle note da lui curate nel *Diiwaanka Gabayadii Sayid Maxamad Cabdulle Xasan* (1974)¹³⁵. Inoltre, i discorsi del Sayid corrispondono sempre alle trascrizioni letterarie dei suoi poemi, così come riportati dai testimoni orali della raccolta sopramenzionata. Altre parti sono composte in versi allitterati. Tutti questi elementi tradizionali sono abilmente inseriti nella trama dell’opera, in cui si ricorre anche a una voce invisibile (*Hatuuf*), utile a trasmettere informazioni utili al pubblico per comprendere appieno l’azione.

Infine gli *innovators* sono quegli scrittori che hanno introdotto nella cultura somala nuovi elementi che erano completamente assenti in precedenza.

È in questo gruppo che Andrzejewski inserisce Axmed Cartan Xaange, autore di *Samawada*, opera teatrale che sarà oggetto d’analisi in questo capitolo. È chiaro che ogni tentativo di classificazione risulta per forza di cose rigido, quando si prende in considerazione l’intera produzione letteraria di un autore. Axmed Cartan Xaange si potrebbe inserire tra i *preservers* in virtù di importanti raccolte da lui curate sul folklore e sulla letteratura orale somala. Egli fece infatti parte della commissione per la lingua somala nel 1971 e fu membro dell’Accademia della Cultura. Nato nel 1936 a Laascaanood, Axmed Cartan Xaange completò la scuola superiore a Dar es Salaam, per poi studiare Lingua e letteratura russa all’Università Lomonossov di Mosca. Ricevette quindi un’istruzione formale superiore a quella della maggior parte degli autori teatrali.

Samawada godette di una popolarità limitata e secondo Maxamed Daahir Afrax non fu mai messa in scena (2013:34), tuttavia presenta delle caratteristiche importanti che ne giustificano l’analisi nel contesto del teatro popolare somalo.

Innanzitutto, si tratta dell’unica opera teatrale creata dal genio di un solo scrittore, escludendo quindi la partecipazione non solo di un altro autore, ma anche degli attori o di altri individui appartenenti a una compagnia teatrale.

In secondo luogo, il testo è interamente scritto in prosa, non vi sono perciò presenti quegli inserti poetici che, come si è visto, erano una caratteristica costante delle opere e soprattutto ne determinavano il successo. Un terzo aspetto peculiare è il tono tragico e solenne della narrazione e l’assenza completa di scene comiche.

¹³⁵ Dello stesso autore è *Taariikhdiidii Daraawishta iyo Sayid Cabdulle Xasan (1885-1921)*, un’opera storica sullo stesso soggetto pubblicata a Mogadiscio nel 1976.

Infine, ricorrendo a dettagliate e poetiche descrizioni volte a descrivere lo stato emotivo dei personaggi, l'autore si discosta stilisticamente dalle convenzioni della letteratura orale somala, dove i dialoghi sono il principale strumento narrativo. A titolo d'esempio si veda il passaggio seguente:

Sanqaroor dheer, laba dhaban oo shuban, indho cawl ah ee kulku-lulsan, sunniyo madow oo ku daliigan indhaha korkooda, bushimo buuxa ee isku naban sidii iyagoo laysku xanjeeyey – intaasuu lahaa Samawada jaaheeda toolmoonaa (Axmed 1968:23).

Setto nasale allungato, due guance levigate, gli occhi severi da gaz-zella, due sopracciglia nere disegnate sopra gli occhi, labbra carnose chiuse come se fossero incollate, era così il bel viso di Samawada.

Il fatto che il testo sia interamente narrativo non significa che l'autore non faccia ricorrentemente uso (forse anche inconsapevolmente) di tecniche tradizionali, come l'allitterazione, e che le vicende narrate non scaturiscano da un medesimo milieu culturale. Le vivide metafore relative all'ambiente naturale, l'uso ricorrente di proverbi, i riferimenti a figure del folklore come Araweelo¹³⁶, fanno sì che questo testo presenti numerosi punti di contatto con la letteratura tradizionale somala.

Inoltre, nell'opera sono affrontate questioni nodali come l'emancipazione femminile, il matrimonio consensuale, la partecipazione attiva della donna nell'arena politica, l'importanza dell'istruzione, tutti temi centrali nel dibattito corrente all'epoca. L'opera infatti è costruita come una lunga serie di dibattiti, in cui due punti di vista opposti l'uno all'altro sono messi a confronto.

Tuttavia, il motivo principale per cui *Samawada* si discosta da altre opere è che, pur utilizzando materiali, tecniche e argomenti popolari, rappresenta un artefatto prodotto da un intellettuale (probabilmente di regime) *per* il popolo.

In altre parole, *Samawada* è quanto più interessante in questa sede, poiché si tratta di un originale contributo ad opera di un intellettuale pienamente consapevole del forte impatto che il teatro aveva sul pubblico. Come si vedrà più avanti, la scelta controversa del soggetto mira alla costruzione di una «“memoria collettiva” della nazione per saldare i conti con il passato teso del Paese e lenire i traumi della transizione politica» (Triulzi 2006:7).

¹³⁶ Il mito della regina Araweelo è così noto nel folklore somalo che Ibrahim Cawad fa riferimento a uno degli episodi su di lei incentrati dove è contenuto il verso di un *gabay*, per dimostrare l'antichità di tale genere, uno dei maggiori della poesia tradizionale somala (Banti 1996:184-185).

6.2. Trama e protagonisti dell'opera *Samawada*

Dramma storico ambientato a Mogadiscio durante il periodo delle lotte coloniali, *Samawada* è un'opera divisa in 12 scene il cui filo rosso è la coscienza politica della protagonista che si manifesta attraverso il confronto diretto con il mondo che la circonda. Non è un caso infatti che i temi principali vengano affrontati sotto forma di dibattiti che vedono misurarsi più che personaggi in senso stretto, interpreti di istanze opposte. A volte questi dialoghi si risolvono con l'accordo, ma molto più spesso servono a mettere a confronto due sistemi di valori diversi l'uno all'altro.

Le protagoniste femminili dell'opera sono Samawada, una giovane studentessa, la sorella Mayran e la madre Xareedo. L'autore non ricorre nella scelta del nome all'allitterazione come la maggior parte dei suoi colleghi, essi hanno tuttavia sempre un significato. Samawada significa la pacificatrice, la conciliatrice, ovvero colei che porta il bene, Xareedo deriva dal verbo *xareedi* che significa «modulare q̣s per renderlo armonioso e piacevole» (Puglielli 1998). Mayran significa *linda*.

Xareedo è una madre tradizionale e amorosa che, come vedremo, sostiene le scelte della figlia, mentre Mayran è la sorella minore di Samawada che aspira a un matrimonio tradizionale e suffraga la superiorità maschile.

Nella prima scena le tre donne si trovano all'esterno della loro capanna malmessa, occupate in attività che ne caratterizzano subito il ruolo da loro svolto nell'opera.

Derin bay falkinaysaa Mayran, Samawada ayaa iska ag fadhida oo dhiidhiibsana siday aalaaba dumarka somaliyeed u fariistaan, luqunteedu way yare laalaadaa, indhaheeda oo aan libiqsanayn bay ciidday ku falaadayso ku fayaagaysaa. Maahsanaan bay ku maqantahay. Habartood Xareedo dab bay hurinaysaa ay cashadii caawa ugu karin lahayd. (Axmed 1968:6)

Mayran intreccia una stuoia, Samawada siede accanto a lei con le gambe congiunte, così come comunemente siedono le donne somale, il suo collo leggermente inclinato verso il basso, gli occhi sgranati, gioca mischiando la sabbia vicina. È persa nei suoi pensieri. La loro madre Xareedo attizza il fuoco con cui cucinare la cena di quella sera.

Nel primo dialogo vediamo come gli universi ideali di Samawada e Mayran differiscano completamente in quanto ad aspirazioni e obiettivi.

Mayran rimprovera la sorella di essere troppo pensierosa: cos'è che la distrae, le è morto qualcuno oppure sta pensando a un ragazzo? Di fronte allo sdegno di Samawada, Mayran aggiunge che non c'è niente di strano, ogni ragazza sogna di incontrare il suo sposo e non di passare tutto il

tempo accovacciata davanti a una capanna malmessa fino a quando arriva la sua ora. Da parte sua Samawada ritiene che le donne possano avere più grandi ambizioni rispetto a quella di stare alle calcagna di un uomo e rendersi belle per lui, devono solo credere in se stesse. Ma la sorella non è d'accordo: queste sono solo le idee intollerabili che le mettono in testa al Club¹³⁷. Quando la madre Xareedo interviene per chiederle di cosa stiano parlando, Mayran le risponde che la sua primogenita crede che le donne siano uguali agli uomini e possano con questi competere, il mondo è ormai sottosopra [*waa adduunyo-gaddoon*]!

Il dibattito continua sullo stesso soggetto, quando le ragazze vengono raggiunte da due giovani, Fahiyè e Warsame. Quest'ultimo sostiene che sarebbe pieno di meraviglia chi ha pronunciato il proverbio: «kabo iyo naagaba ninkood waa ka hooseeyaan» [le scarpe e le donne stanno ai piedi dell'uomo]. Le donne si sono persino date alla politica e partecipano agli incontri del Club, intonando canzoni di libertà! Mentre Warsame trova l'appoggio di Mayran, Samawada rimprovera entrambi di non partecipare a quei raduni dove si riunisce la meglio gioventù somala. Warsame la incalza maledicendo il nome della mitica regina Araweelo che invece la ragazza elogia.

Nella terza scena, assistiamo al dialogo tra Kooshin, padre di Samawada, e Guure, un suo amico di vecchia data e padre di Warsame. Quest'ultimo si lamenta delle attività del Club che hanno distolto le donne dai loro interessi precedenti e ora, anziché abbellirsi con *catar* e *cillaan*¹³⁸ e dedicarsi ai lattanti, pensano solo a cacciare gli Inglesi e gli Italiani! Ma Kooshin sa che tra quelle ragazze c'è sua figlia? L'uomo non sa come correggere il comportamento della figlia, forse la dovrebbe mandare in boscaglia? Guure è dispiaciuto di non poterla chiedere in sposa per Warsame: suo figlio non si comporta come un vero uomo, è arrivato in città quando aveva solo dieci anni, eppure non ha voluto continuare la scuola e non ha ancora né moglie, né ricchezze: non è certo degno di Samawada. Tuttavia, i due anziani, in virtù del rapporto di pluriennale amicizia che li lega, si persuadono che sposare i propri figli possa essere la panacea ai propri mali. Il fannullone si responsabilizzerebbe una volta diventato padre ed è noto che le donne, una volta accasate, “si addomesticano”. I vecchi si congedano, ma non prima di aver preso accordi sulla dote.

Nella scena successiva è pomeriggio e Kooshin e la moglie Xareedo sono seduti a prendere il tè. È da tempo che la vuole rendere partecipe della decisione presa, ma non ne ha ancora avuto occasione. A casa ci sono sempre le ragazze e gli ospiti non mancano mai! Kooshin e Xareedo

¹³⁷ Qui si riferisce al Somali Youth Club, fondato nel 1943, che si costituì poi in un vero partito nel 1947, con il nome di Lega dei giovani somali.

¹³⁸ Profumo di tipo orientale e henna.

sono sposati da venti anni e hanno avuto cinque figli di cui sono rimaste con loro solo Samawada e Mayran. Sebbene i due coniugi si siano sempre trattati con reciproco rispetto, non sono mancati motivi di disputa. In questi casi, i familiari di Xareedo sono intervenuti per ripristinare la pace, affinché la famiglia rimanesse unita. Xareedo voleva partecipare alle decisioni e all'amministrazione della famiglia. Kooshin, da parte sua, come molti uomini somali della sua generazione, non accettava di coinvolgere la moglie nella gestione della vita familiare. Dopo molti anni trascorsi insieme, i due hanno imparato a convivere, sebbene le piccole discussioni in cui si incolpavano vicendevolmente non siano mancate. Orgoglio e autonomia erano virtù che Samawada aveva ereditato dalla madre. Xareedo infatti difende sia la figlia dalla colpa di aver preso una strada sbagliata, che se stessa dall'accusa di non essersi ben occupata dell'educazione della figlia.

La scuola è teatro della sesta scena. Qui si assiste al primo confronto tra Samawada e il suo insegnante italiano Mario. Quando l'uomo afferma in classe la superiorità della cultura italiana e la fortuna che ha avuto la Somalia legandosi al suo paese, la ragazza abbandona l'aula in preda alla rabbia. L'insegnante, disorientato e furioso, cerca invano di calmare gli altri studenti. Sconfitto, decide di lasciarli uscire. Una volta fuori, i ragazzi circondano Samawada e la rimproverano per il suo comportamento. La ragazza si difende sulla base del fatto che Mario non insegna loro niente, se non vanterie e falsità e che è pieno di insegnanti somali che potrebbero prendere il suo posto. Davanti all'incredulità e alla perplessità dei compagni, Samawada continua affermando che se tutti i Somali la pensassero come loro e accettassero di essere sottomessi, non si affrancherebbero mai dal dominio straniero.

Nella scena che segue, Samawada appare piuttosto scossa, è a casa, distesa su una stuoia, incapace di comunicare la sua ansia alla sorella e alla madre, il cuore le batte all'impazzata. Il sangue le ribolle: quanti ragazzi che sono venuti a chiederla in sposa ha rifiutato, senza badare a chi le prefigurava un destino da zitella! Il suo obiettivo era infatti quello di finire la scuola, frequentare l'Università all'estero e, una volta tornata, battersi per l'indipendenza e l'emancipazione dei Somali. Sapeva che l'ignoranza era come la morte. Questo era il percorso che si era prefigurata, ma ora si rendeva conto che andare a studiare all'estero significava anche doversi confrontare con le cattive usanze degli stranieri, mentre in quel momento il suo amato Paese era unito contro l'oppressore!

Non succedeva dai tempi di Ina Cabdille Xassan che le donne somale desiderassero ardentemente sacrificare i propri gioielli, in modo da sostenere gli interessi del proprio popolo. Una ragione di orgoglio poiché la sua vita non si poteva risolvere nell'oppressione e nel tormento come era stato per sua madre: meglio sacrificare la propria vita ai figli. Samawada

è distolta dai suoi pensieri dal richiamo amoroso della madre. La sua voce la scuote, come risvegliandola dal sonno, e la pervade con la sua dolcezza. Si alza leggera come una farfalla per raggiungere l'amata madre.

Poco dopo Kooshin, trovandosi finalmente solo con la figlia, decide di annunciarle la decisione presa. Si trovano ancora all'interno della casa, il padre siede su una stuoia, mentre la figlia su uno sgabello. Kooshin è diventato vecchio e, poiché le figlie sono ormai adulte, ritiene sia appropriato che mettano su famiglia e abbiano dei figli. La cosa più importante, a suo avviso, è che assicurino loro una dimora, finché è in vita. Samawada è più grande di Mayran, per questa ragione è la prima a doversi sposare. Kooshin ha deciso di darla in sposa al figlio di Guure, Warsame. La risposta che segue è un capolavoro di diplomazia. Samawada rispetta la volontà paterna e desidera la sua benedizione, tuttavia le sue argomentazioni risultano ineccepibili.

Non è l'assenza d'amore l'obiezione da lei avanzata, ma piuttosto la mancanza di istruzione di Warsame. Dopo averla incitata per anni a studiare e ad andare a scuola, il padre non può desiderare che la figlia si leghi a un uomo ignorante. Kooshin rimane molto colpito dalla risposta rispettosa della figlia. È stupito dal suo coraggio e dalla sua responsabilità. La bambina, che fino a qualche anno prima portava in braccio, ora è così saggia da illuminare la sua coscienza. Questo significa che è diventato anziano e che i suoi figli non sono più dipendenti da lui. Il vecchio Kooshin, commosso, si rivolge con parole d'amore alla figlia. Gli ha aperto gli occhi e mostrato l'inganno che anneriva i suoi pensieri. È vero che sono in un'epoca diversa e che le persone della sua età sono ancora legate a una vecchia tradizione. Quando ha deciso di mandarla a scuola ha pensato «Ha ilbaxdo oo asaageed wax halla qaybsato» [Che diventi moderna e stia al passo dei suoi coetanei]¹³⁹. Se ora è diventata una persona in grado di prendere le decisioni da sola, se non è stata ragione di vergogna per i suoi genitori, Kooshin non può che benedirle e lasciare che scelga il suo sposo.

La nona scena di svolge di nuovo in classe. Questa volta lo scontro tra Samawada e il suo insegnante italiano Mario è più diretto. L'uomo pretende che la ragazza gli presenti le sue scuse¹⁴⁰, ma questo la fa infuriare ancora di più. Il monologo che segue è un vero e proprio manifesto anticoloniale.

Nella penultima scena è prima mattina e, proprio come in apertura, Samawada e Mayran si trovano nel cortile di casa impegnate nelle loro opposte attività: mentre la prima legge un libro infatti, la sorella intreccia

¹³⁹ I concetti di *ilbaxnimo* e *asaag* sono stati già oggetto di analisi.

¹⁴⁰ Mario si esprime in italiano. A differenza delle opere sin qui prese in esame, in questo episodio è utilizzato un italiano standard corretto. Ciò è dovuto sia al fatto che il personaggio è italiano, sia al maggior livello di educazione formale dell'autore.

una stuoia. Nel sentire bussare alla porta, Mayran si alza per aprire a Warsame, che accoglie quasi con deferenza, offrendogli una sedia e correndo a comprare un rinfresco al negozio. Prima di uscire, non manca di raccomandare alla sorella maggiore di intrattenere l'ospite in sua assenza, ma Samawada si limita a guardarlo di sbieco. Warsame accavalla le gambe, le si siede di fronte e si accende una sigaretta, soffiandole il fumo diritto in faccia. Ma neppure per questo gesto si scompone. Di fronte al ritegno di Samawada, Warsame non può che cedere. Ha cercato di scacciare da tempo l'amore che provava per lei e Samawada l'aveva cancellato come un'orma sulla sabbia confusa dal vento. Accortasi che la sta osservando, la ragazza, distolta dalla sua lettura, chiude il libro e lo guarda.

È da tempo che Warsame le vuole parlare. Eppure, ora che le si trova di fronte non sa cosa dire. Perché «been buu shegay ninkii yiri raggu dumarka ka kelya-adag markaan o kale» [per casi come questo, mente colui che ha detto che l'uomo ha più fegato¹⁴¹ della donna]. Warsame sembra perdere per un attimo l'arroganza che l'ha caratterizzato per tutto il corso dell'opera, ma non ci mette molto a recuperarla. Sa che Samawada studia, va all'università e combatte per l'indipendenza della nazione. Quest'ultimo aspetto tuttavia non gli sembra appropriato a una donna che dovrebbe sposarsi e partorire dei figli. Segue un battibecco tra i due che ha più dell'ironico che del morale, a confronto coi discorsi etici incontrati finora.

Samawada: Awood kale ma leedahay gabari?
Warsame: Maxay kaloo kartaa, miyay duushaa?
Samawada: Adigu maxaad awoodaa?
Warsame: Anigaa?
Samawada: Haa, adiga.
Warsame: Anigu nin baan ahay.
Samawada: Maxaa nin ku tahay, ma surwaalla?

(Axmed, 1968:24)

Samawada: Non ha nessun altro potere la donna?
Warsame: Cosa altro potrebbe fare, volare?
Samawada: Tu che potere hai?
Warsame: Io?
Samawada: Sì, tu.
Warsame: Io sono un uomo.
Samawada: Sei uomo per quale motivo, i pantaloni?

Alla fine Warsame le confessa di aver sempre pensato a lei, sebbene non lo degnasse di attenzione e le chiede di sposarlo. Ma Samawada non

¹⁴¹ Letteralmente 'reni più forti'. Il fegato è infatti in somalo la sede dei sentimenti, mentre i reni sono quella del coraggio e la resistenza.

ne vuole sapere del matrimonio: lo guardava con occhi diversi prima che lasciasse la scuola e si lasciasse sfuggire le occasioni.

Warsame parla di casa e di famiglia, quando Samawada pensa alla lotta e all'indipendenza, donne in età di marito non mancano, è meglio che cerchi altrove.

Warsame realizza finalmente di aver perso ogni speranza con Samawada.

L'epilogo si svolge all'aperto: è una scena di guerra, con proiettili, frecce, corpi feriti o senza vita, il sangue seccato dal sole e dal vento. Samawada giace per terra, la testa appoggiata sul grembo della madre. Una freccia l'ha colpita al petto, la ferita sanguina lentamente. Intorno a lei c'è un gruppo di persone tra cui Kooshin e Mayran. È ancora cosciente, seppur stia soffrendo molto. Li esorta a non versare lacrime per lei: sta morendo per una causa giusta. Dopo aver pronunciato le sue ultime parole, si abbandona sul petto della madre come quando era bambina.

6.3. *Un possibile riferimento storico*

Axmed Cartan Xange fa parte di un gruppo di intellettuali e artisti il cui progetto di costruzione di una cultura e identità nazionale fu dapprima vivamente sostenuto da Siyaad Barre e successivamente, soprattutto dopo la sconfitta subita nella guerra con l'Etiopia del 1978-1979, sovvertito e distrutto. Sin dalle prime pagine, l'autore si fa promotore della causa femminista e nomina una serie di eroine che hanno perso la vita nel difendere la propria nazione contro l'oppressore. Sebbene la data riportata sul libretto di *Samawada* sia il 1968, due elementi portano a supporre che esso sia stato scritto, almeno nella sua versione finale, successivamente e non prima del 1972. Non solo infatti il testo è scritto nell'ortografia ufficiale, ma nell'introduzione vi è un chiaro riferimento al monumento eretto, quello stesso anno, in onore di Xaawa Taako:

Taallada haybadda leh oo haatan xuskii Xaawo loo taagey waxay kaloo xusuus ma hara ah u wada tahay haweenkii soomaaliyeed ee u ruux baxay gobannimada dalkooda iyo kuwii dhibaato u soo maray oo dhan.

(Axmed 1968:3).

La statua prestigiosa ora eretta in memoria di Xaawo è anche un ricordo indelebile delle donne somale che sono morte e hanno sofferto per l'indipendenza del proprio paese.

Xaawa Taako non viene solo citata nell'introduzione come esempio di eroismo femminile, ma l'opera stessa ci fornisce sin dall'inizio le coordinate

per collocare l'azione del dramma in una cornice spazio-temporale:

Magaalada Xamar, kun iyo sagaal boqol iyo afartan iyo ...

(*ibid.* 6)

Città di Mogadiscio, Mille Novecento Quaranta e ...

La morte tragica di Samawada alla fine dell'opera, colpita al petto da una freccia, assomiglia molto a quella di Xaawa Taako, eroina nazionale somala morta in simili circostanze l'11 gennaio 1948. Il riferimento, neppure troppo velato, a una figura storica di cotale importanza per il nazionalismo somalo, merita la dovuta attenzione.

La sommossa dell'11 gennaio 1948 ebbe luogo durante la permanenza a Mogadiscio della Commissione Quadripartita istituita dalle quattro grandi potenze che avevano il compito di accertare la volontà delle forze politiche somale, l'orientamento della popolazione e le circostanze oggettive per la futura sistemazione dell'ex-colonia italiana. I protagonisti dello scontro furono due forze politiche (Calchi Novati 1994:224): la Lega dei giovani somali, derivata per evoluzione dal Club dei giovani somali fondato nel 1943, e la Conferenza Somala, fondata nel 1947 con l'appoggio dichiarato dei circoli italiani di Mogadiscio. La Lega dei giovani somali era un movimento nazionalista pan-somalo che reclutava i suoi sostenitori tra la classe media e puntava a unire tutti i Somali anche oltre i confini della Somalia Italiana e a sostituire l'autorità tribale con una autorità nazionale. Tuttavia, poiché riceveva molti aiuti da Londra, la Lega poteva apparire nella mente dei suoi avversari un'istituzione appoggiata dal governo inglese.

I sentimenti della Lega finirono per coagularsi proprio contro gli Italiani, accusati di sobillare una parte dell'opinione pubblica somala in odio alla soluzione pan-somala che agli occhi degli attivisti e della Lega era lo sbocco logico della lotta di un popolo colonizzato (*ibid.* 225)¹⁴². La situazione era peggiorata alla fine del 1947 per effetto dell'intensificazione della propaganda italiana e del conseguente inasprimento dei risentimenti anti-italiani. La commissione delle Quattro potenze arrivò tra il 4 e il 6 gennaio e accettò che si organizzassero dimostrazioni per sondare l'orientamento della popolazione. Il sospetto che i loro avversari fossero appoggiati dall'amministrazione inglese aveva messo in grande esagitazione i somali pro-italiani che, nonostante fossero nettamente inferiori numericamente,

¹⁴² Si veda *Somalia. The Untold History* per la controversa tesi sostenuta dal suo autore, secondo il quale «Some scholars, regrettably, tend to portray non-Lega political parties as negative forces» because they «pursued clear objectives, designed to eventually ensure independence through a well-articulated process of democratization and modernization which required, in their view, a longer period of preparation than the Lega had planned (Mohamed Trunji 2015:XXIV).

ritenevano di rappresentare i somali di Mogadiscio, contrariamente agli altri che venivano da fuori. Sebbene tuttavia questi ultimi non fossero armati, i dirigenti della Conferenza si erano preparati a fronteggiarli con una manifestazione di carattere violento armati di pietre, frecce, lance e bastoni. Fu questo, apparentemente, il motivo che indusse i gendarmi, che parteggiavano in grandissima maggioranza per i somali della Lega, a intervenire in loro difesa. Tra le vittime dei disordini ci furono 51 italiani e 14 somali.

Una tragedia più spontanea che preparata, benché il motto morte agli italiani fosse incumbente nella mente degli attivisti somali che nei giorni precedenti si erano abituati a far fronte all'atteggiamento arrogante dei gruppi sostenuti dall'Italia. All'interno della comunità italiana e per estensione tra i sostenitori della Conferenza, sopravvivevano tracce dell'«antico spirito fascista» (*ibid.* 230), ragion per cui la vocazione indipendentista e pan-somala della Lega andava in rotta di collisione con la volontà degli Italiani di restare nell'ex colonia.

Volendone interpretare il significato politico, gli incidenti dell'11 gennaio 1948 furono un'aberrante, ma in qualche modo coerente, presentazione di un movimento nazionalista e anti-italiano a livello della popolazione e a livello dei dirigenti della Lega dei giovani somali (Calchi Novati 1994:234).

Il contenuto fortemente anti-coloniale e nello specifico anti-italiano di *Samawada* contraddice la tesi di Ali Jimale, per cui la lotta contro il colonialismo sarebbe un tema largamente assente nella narrativa somala. La ragione addotta a questo supposto silenzio sarebbe il fatto che «each sub-culture in Somalia developed its own version of the struggle for Independence» (Ali 1996:96).

Secondo l'autore, poiché la definizione dell'identità nazionale è in uno stato di continuo flusso nel caso dei neo-indipendenti stati africani, i gruppi politici sono in costante lotta per la supremazia, nel tentativo di influenzare le caratteristiche dello stato nascente.

Questa lotta continua fino a quando un'egemonica identità sopranazionale, veicolata da un gruppo o da un'alleanza, emerge. Il gruppo dominante cerca allora di mascherare la propria egemonia per mezzo di atti materiali e simbolici che hanno lo scopo di confermare, rinforzare, mantenere, cambiare o negare specifiche articolazioni di status, potere e identità. Gli stessi simboli nazionali, come la bandiera, l'inno e gli eroi consacrati dalla coscienza nazionale, costituiscono sfere di contestazione.

Nel caso di Xaawa Taako, per esempio, la disputa o contesa è rappresentata dal fatto che responsabile della sua morte fu ritenuto Mohamed Hassan Barre Tohow, allora notevole di Mogadiscio e appartenente alla

fazione pro-italiani. La presa di potere di Siyaad Barre nel 1969 e la conseguente promulgazione delle leggi ad opera del Consiglio Supremo della Rivoluzione avrebbe chiuso la discussione pubblica sulla colpa di Hassan Barre Tohow (e per estensione del suo clan), elevando Xaawa Taako, in quanto sostenitrice della Lega, a eroina pan-somala. Nelle parole dell'autore, con la costruzione del monumento, «Hawo Tako's anticolonialism lost its 'multiaccentuality' and became a uniaccentual symbol. In this case, the heroine 'becomes superorganic' and the monument 'projects the wish fulfillment' of a group within a nation» (1996:4).

È indubbio, tuttavia, che il nuovo regime si ponesse, per lo meno ai suoi arbori, come obiettivo principale quello di sconfiggere il tribalismo. La campagna ufficiale contro il tribalismo culminò tra la fine del 1970 e l'inizio del 1971 con manifestazioni in cui le effigi che rappresentavano tribalismo, corruzione, nepotismo e malgoverno vennero simbolicamente bruciate e seppellite nei maggiori centri della Repubblica (Antinucci/Axmed 1986:44).

La composizione dell'opera *Samawada* risulta quindi come un'ulteriore celebrazione di un'eroina pan-somala e anticoloniale che rinforza e fa da corollario all'erezione del monumento in suo onore.

6.4. Buraambur e partecipazione femminile nelle lotte anticoloniali

Sebbene le lotte per l'emancipazione femminile siano andate di pari passo con quelle per l'indipendenza, non si può dire che il femminismo somalo sia stato interamente preso in prestito da ideologie occidentali. Mentre le prime femministe in Occidente manifestavano la loro avversione all'oppressione maschile scrivendo libri e riviste, le prime femministe somale espressero le loro proteste attraverso i mezzi a loro disposizione (poesie, canti di lavoro, ninne nanne) e cercarono di cambiare la loro condizione, rivolgendosi sia agli uomini che alle donne (Hassan/ Adan/ Warsame 1995:167).

Numerose donne presero parte alle lotte per l'indipendenza e furono membri attivi del SYC (poi ribattezzato SYL nel 1947) creato il 15 maggio 1943. Esse fecero parte di un'avanguardia femminile che si unì agli uomini per lottare contro la dominazione straniera. Furono spesso incomprese, poiché era la prima volta che le donne prendevano parte pubblicamente alla politica e alla lotta armata. Xaawo Taako¹⁴³, uccisa

¹⁴³ Il suo vero nome era Xaawo Cismaan e, secondo la leggenda, il suo soprannome Taako significherebbe, "la piccola" (*taako* indica un'unità di misura equivalente alla lunghezza tra la punta del pollice e quella del medio) o alternativamente "cuneo/freno". Si racconta infatti

mentre difendeva il centro della Lega, non fu l'unica donna a sacrificare la propria vita in nome del proprio ideale.

Quelle che come lei si unirono ai movimenti per l'indipendenza furono severamente criticate dalle loro famiglie, dagli amici e dalla gente in generale. Spesso si videro rifiutate dai mariti, difficilmente riuscirono a farsi una famiglia e investirono i loro stessi beni per contribuire alla causa in cui credevano. Tra queste, una particolare attenzione meritano un gruppo di poetesse, attive prevalentemente nell'ex Somalia Italiana, che fecero parte del Club poi Lega dei giovani somali tra il 1940 e il 1950. Esse non persero l'occasione di recitare le loro poesie di fronte agli uomini o a un pubblico misto in occasione di riunioni e raduni politici. Era un fatto inconsueto, poiché utilizzavano come mezzo prevalentemente il *buraambur*, un genere poetico ristretto tradizionalmente (sia per quanto riguarda la produzione che per la ricezione) all'universo femminile. Occasionalmente composero anche nella forma più agile della *balwo* emergente, adatta in virtù della sua brevità ad essere improvvisata e trasmessa (Zainab 1991:45). Spesso si avvalsero dei loro poemi per incoraggiare altre donne e, in generale, per commentare gli avvenimenti a loro contemporanei. Le più importanti tra loro furono Xaasha Maxamed Yuusuf, Barni Warsame, Xaliimo Godone, Xaliimo Shiil Jaamac e Timiro Cukaash che, come altre donne, fu incarcerata per la sua attività anticoloniale e partorì la sua bambina in prigione.

La poetessa Xaawa Jibriil (Faaduma 2008:35), nel saggio introduttivo alla sua raccolta poetica *Saa waxay tiri*, racconta che, quando giunse a Mogadiscio a metà degli anni Quaranta, fu subito attratta dalle attività della Lega dei giovani somali. Si respirava l'aria dell'indipendenza e il sogno di liberarsi dal giogo coloniale. In quegli anni, era molto vivo tra i Somali il risentimento sia verso l'Italia (accusata di aver sfruttato le risorse del Paese senza che questo portasse uno sviluppo economico), sia nei confronti dei residenti italiani, responsabili di aver espropriato le terre fertili vicino ai fiumi e di perpetuare le leggi razziali. Era infatti proibito ai non europei entrare nei bar, ristoranti, cinema italiani o sedersi nelle prime file dei trasporti pubblici. Le donne somale costituirono la spina dorsale della Lega e parteciparono attivamente nella lotta politica. Desiderose per la prima volta nella loro vita di prendere parte a un'azione cruciale per

che ben prima di essere coinvolta nelle attività della Lega dei giovani somali, Xaawa seguì spesso il marito, un camionista che trasportava persone e merci attraverso l'Ogadeen. Poiché il camion che conduceva non aveva freni ben funzionanti, bisognava sempre arrestarlo con il supporto di pietre, onere di cui si occupava Xaawa. Un giorno, arrivati sulla sommità di una collina, il camion cominciò a retrocedere. Il marito allora le gridò, "Xaawa! Taako! Taako!" "Xaawa presto il freno!". Le persone presenti sul camion raccontarono la loro avventura e da quel giorno Xaawa fu da tutti conosciuta con il soprannome di Xaawo Taako (Maxamed 1989:286).

il loro Paese, esse donarono generosamente i loro gioielli, fecero grandi sacrifici e organizzarono attività artigianali per raccogliere denaro, come confezionare giacche e cappelli tradizionali e intrecciare tappeti e cesti. Le attiviste femminili della Lega, conosciute come “Sisters” e guidate da Xaliima Goodane e Raaxo Ayaanle, indossavano un’uniforme composta da due gonne bianche sovrapposte, uno scialle bianco con il bordo ricamato e sandali di cuoio fabbricati dagli abili artigiani di Brava (Faaduma 2008:37). Queste donne composero molti *buraambur* soprattutto attaccando le fazioni somale pro-italiane e sostenendo la Lega, come si può vedere dagli esempi seguenti:

Raggii guuraa diloo soo ma galo guryaha/Waxaa loo gudahayaa guushaa in aan hellaa/ Go’aanna ku gaarray garabkooda in aan galnaa/ Ee gabdhaha soomaaliyeedow guntiga xagsada/ War yeynaan ka la guulminoo, gaalo yay na gadan/ Inta shanta gool ka dhalinayno gama’ ma jiro.

Xaliimo Goodone

Talyaani ninkii jeclaado jannadii ha arag/ Nabiga jaahiisa Jeeylaani kaa dabool/ Jirrada laga cararo jimsigaaga lagu tallaal.

Xaliimo Goodone
(Maxamed 1989:284)

Gli uomini sono estenuati dalle marce notturne e non rientrano nelle loro case/ Essi marciano per raggiungere la vittoria/ Noi donne abbiamo deciso di stare al loro fianco/ Ragazze somale stringete il nodo della vostra veste (tenetevi pronte)/che non ci dividano, che gli infedeli (i colonialisti) non ci svendano/ Finché non avremo raggiunto i cinque obiettivi non avremo riposo.

L’uomo che ama gli italiani che non veda il paradiso (che non abbia mai pace)/ che Jeylaani gli nasconda il volto del profeta/ che tutte le malattie contagiose che fanno fuggire le persone si abbattano su di lui.

6.5. *Il discorso anticoloniale in Samawada*

Tuttavia, come sottolinea più volte Zainab Mohamed Jama nel suo saggio *Fighting to be heard: Somali Women’s Poetry*, le poetesse che presero parte alle lotte per l’indipendenza, sebbene dotate artisticamente e femministe, erano di fatto analfabete (1991:44).

Quando l’amministrazione coloniale inglese assunse il controllo della Somalia nel 1941, vi erano 14 scuole gestite dalle missioni che avevano l’appoggio dello Stato e offrivano un’educazione elementare. Al suo arrivo

a Mogadiscio, la poetessa Xaawa Jibriil ricevette ospitalità da uno zio, che si era fatto paladino dell'educazione femminile, chiedendo che fossero prima inserite le proprie figlie e facendo poi aprire una classe dedicata alle bambine (Faaduma 2008:34). Ma si trattava di un caso più unico che raro. Solo recentemente infatti l'amministrazione inglese aveva aperto le scuole ai Somali. Nel 1947, sebbene il numero di studenti fosse raddoppiato rispetto a prima della guerra, essi erano prevalentemente maschi e l'educazione rimase inappropriata in termini di numero e di standard (Lewis 1965:119).

Dopo il colpo di stato dell'ottobre del 1969 le masse somale, costituite da uomini e donne, abbracciarono entusiasticamente il nuovo regime che prometteva loro di promuovere la ricostruzione nazionale e combattere la corruzione. Furono lanciati progetti per costruire scuole, centri medici, mercati, centri d'orientamento. Si inaugurarono campagne estensive per sconfiggere l'analfabetismo¹⁴⁴. Fin dall'inizio i dirigenti rivoluzionari decisero di non delegare lo sviluppo del Paese agli aiuti stranieri, ma di costruire la nazione secondo motto *iskaa wax u qabso* [fai da te]. L'intero Paese fu mobilitato. Sebbene le donne non abbiano alla fine goduto delle conquiste da loro raggiunte, è chiaro che all'epoca l'emancipazione e l'istruzione femminile fossero tra gli obiettivi principali del nuovo stato nazionale.

L'intento femminista di *Samawada* è esplicitato sin dalle prime pagine introduttive.

Haddaad gabar wax bartid/ qaran idil baad wax bartay/ haddaad
wiil wax bartidse/ qof keliyaad wax bartay. (Axmed 1968:2-3)

Se insegni a una ragazza/ hai insegnato a un intero popolo/ se insegni
a un ragazzo/ hai insegnato a una sola persona.

Sebbene quindi l'opera sia ambientata alla fine degli anni Quaranta, è portatrice di quell'anelito modernista che caratterizzava l'epoca in cui fu composto. *Samawada* infatti, a differenza delle poetesse che componevano i *buraambur*, manifesta il suo anticolonialismo attraverso un discorso politico articolato da una donna istruita e rivolto verso il suo insegnante italiano razzista, non solo ai suoi connazionali. Il confronto tra i due si sviluppa in due momenti differenti nell'opera.

La prima volta, nella sesta scena, *Samawada* abbandona la classe indignata dalle affermazioni di Mario:

Mario: Xagga ilbaxnimada dal iyo dad ka horreya Itaaliya
ma jiro, reer Yurub oo idil annagaa ku shaacinnay

¹⁴⁴ Per la campagna di alfabetizzazione si veda Osman 2012, *Reading for Development: The somali Rural Literacy Campaign of 1975*.

iftiinka aqoonta. Ilayskaannu saruu qaadaay iftiinki-
isii geyi kastaa gaarey, Afrikana ha ku jirtee. Julio
Cesare, Michelangelo, Dante, Garibaldi – yaa nafloo
ka sheekaqabin madhinteyaalkaas! Cawiyo ayaan bay
lahayd Soomaaliya markay ku xiriirsatay Italiya

(*ibid.* 14)

Mario: Dal punto di vista della civiltà non ce n'è nessuna supe-
riore all'Italia, siamo noi che abbiamo diffuso la luce
della conoscenza nell'Europa intera. La luce che irradia
da noi ha raggiunto ogni luogo tra cui anche l'Africa.
Giulio Cesare, Michelangelo, Dante, Garibaldi – chi
non conosce quegli spiriti immortali! La Somalia ha
avuto fortuna quando si è legata all'Italia ...

Vi è in questo discorso traccia di una retorica fascista, abilmente rico-
struita dall'autore. Di fronte alla confusione suscitata dal gesto impulsivo di
Samawada, Mario perde il controllo della classe ed è obbligato a interrompe-
re la lezione. Agli studenti che le si riuniscono intorno, rimproverandola per
la sua sventatezza, la protagonista dell'opera manifesta il suo credo politico:

Samawada: Wax kasta wax barid ma aha, faan iyo tookh buu
Mario weligi nala hor yimaadaa, ee cilmi nama baro
ninkaasii. Ma inaynu dhegta uun u dhignaa wuxuu
sheegayo? Qof soomaali ah oo inoo hagar baxaya
hadduusan wax ina barayn aqoon runa heli mayno
weligeen.

Arday 2: Ee xaggee baad ka heli macallin soomaali ah oo sida
caddaanka wax u yaqaan?

Samawada: Somali wax taqaani waa buux, oo boqol goor ka
fiican Mario iyo asaagiba. Mase muuqan karaan,
say talada dalkeeda ma haystaane. Haddaba, in shi-
sheeyaha dalkeena iyo dadkiisa luminaya laga eryo
weeye taladu.

Arday 1: ma adaa eryaya shisheeyaha.

Samawada: Hadday Somali oo dhami sidiina oo kalo u faka-
rayaan oo midiidinnimo iyo dulli ogol yihiin, gacan
shisheeye iyo gumeysi ka bixi maynno. (*Ibid.* 15)

Samawada: Non ogni cosa è insegnamento, Mario si presenta
sempre a noi con vanterie e millantazioni, quell'uo-
mo non ci insegna niente di utile. Dobbiamo solo
ascoltare passivamente quello che dice? Non avremo
mai una vera istruzione, se non troviamo una perso-
na somala che si impegni per noi con buona volontà
e ci sappia insegnare.

Arday 2: E dove si trova un insegnante somalo che sa le cose

- come i bianchi?
- Samawada: È pieno di somali colti, cento volte più bravi di Mario e dei suoi pari. Ma possono farsi notare, se non sono liberi di decidere il destino del loro paese? Ora, il consiglio è che bisogna cacciare lo straniero che rovina il nostro paese e il nostro popolo.
- Arday 1: E li caccereesti tu gli stranieri?
- Samawada: Se tutti i Somali la pensassero come voi e accettassero di essere umiliati e schiavi, non ci libereremmo mai dal dominio straniero e dal colonialismo.

La ragazza esprime anche un tema che faceva parte dell'agenda politica del regime di Siyaad Barre, che era quella della necessità di un'istruzione nella propria lingua, controllata dall'élite culturale del Paese.

Se in un primo momento Samawada non affronta verbalmente il suo insegnante, lo stesso non si può dire della nona scena. L'arroganza di Mario scatena la rabbia dell'eroina che si lancia in una vera e propria arringa politica.

- Samawada: Bal horta, inaan gondaha ku qabsado ha malayn kolnaba; war sow kama caagtaan inaad dad shisheeye gumaysataan? Guuldarro noogaha horreyn waaxaad ciidayada cag soo dhigteen oo cadcadaysateen dulkayaga. Siddeetan gu' baannu silic iyo saxariir ku noolayn oo aad saabisheen oo horusocod naga joojiseen, rag iyo dumarba dulli baad na baddeen. Qaar dalkooda ka waasha oo wareega dhul shisheeye, kuwo ka waar xabsi oo il iyo adduunka laga ooday oo walbahaar u le'dahay; geesi aad sun iyo sumuc ku dishaan, gabar aad garcisaan ee gurigood iyo gayaankedba ka fiigta – waa kaas eelkaad baddeen siddeetankii gu' waa kaas “iftiinkii” Afrika aad u keenteen! Maxaad baraysaan carruurtayada? Faanka iyo tookha beenta ah madhee? Dhallinyarada somaliyeed waxbarasho run ah ka heli doonaan, dhulkooda oo xorooba oo afkooda hooyo wax ku barta mooye. Maxadse maalin gelinkeed uga caradeen somaliya, sidii bakayle, oo ingiriiska ugu baylihiiseen afartan iyo kowdii? “Gloria! Gloria!” been ah baad la oran jirteen, dufoobeyaal. Bes weeye, bes! Intaasi dibindabryo noogo filanee naga taga haddaba, dhur iyo dhacaan naga nuugtee na dhaafa, “si signore” iyo sujuuddii dhammaatay, dhulkan dhaafa, dadkiisu idinma rabo, naga dhaqaaqa, naga daqaaqa!

(*Ibid.* 20-21)

Samawada: Prima di tutto, non credere che mi inginocchierò (per implorarti); non vi siete stancati di colonizzare le persone straniere? La prima disgrazia l'abbiamo avuta quando siete arrivati nel nostro paese e ci avete oppressi. Viviamo nella sofferenza e nel tormento da ottanta anni, tempo in cui ci avete ingannati e fermato il nostro progresso, ci avete condotti alla rovina. Alcuni impazziti non mettono più piede nel proprio paese e vanno in giro in terre straniere, altri sono permanentemente incarcerati, allontanati dalla luce e dal mondo, in preda all'ansia, i nostri eroi sono stati uccisi con il veleno, le ragazze ingravidate illegittimamente fuggono impazzite per la paura dai loro pari – ecco la sofferenza che ci avete inflitto, ecco “la luce” che avete portato all’Africa! Cosa insegnate ai nostri figli? Vanterie e millantazioni false? I giovani somali saranno davvero istruiti, solo quando il loro paese sarà libero e studieranno nella propria lingua! Perché siete fuggiti lasciando il vostro capitale investito in Somalia, come conigli, e l'avete lasciato incustodito agli inglesi? “Gloria! Gloria!” , mentivate, disgraziati! Adesso basta, basta! Ne abbiamo abbastanza dei maltrattamenti, ci avete succhiato la linfa e il benessere, abbiamo finito con i “sì signore” e gli inchini, lasciate questo paese, il suo popolo non vi vuole, andate via di qui, andate via di qui!

Samawada, come le eroine sue eponime, esprime l'urgenza delle lotte politiche e la necessità di liberarsi dall'oppressione, ma articola il suo discorso come un'intellettuale contemporanea al suo autore, attualizzando in tal modo la necessità di costruire un'autonomia nazionale libera da servilismi politici ed economici, che in quegli anni si faceva sentire sempre più viva.

6.6. Parità di genere

Nelle opere del teatro popolare somalo, sebbene rappresentino un sito ideale dove questioni riguardanti l'emancipazione femminile e i diritti delle donne vengono dibattuti, la parità di genere non viene mai espressa in modo esplicito. Non è il caso di *Samawada*, dove questo discorso viene indissolubilmente collegato all'attivismo politico della protagonista. Come si è detto, nell'opera ogni idea o posizione è sviluppata attraverso la presentazione di punti di vista contrapposti. Nel caso della parità di genere, *Samawada* si confronta con la sorella minore Mayran.

- Mayran Oo haddaa hee! Gabar waliba waxay uurka ku hay-saa inay gayaankeed la kulanto oo xariir huwato, ee ayan Buulcaws hor kadalooabin oo tan iyo intii god loo walwaalo ku gumaysoobin.
- Samawada Naa sow ma ogid nin uun dabagal mooyee inaynu wax kale awoodno, inaan xariiri bilic kugu biirinayn, haddaadadan isu yeelin qudhaadu?
- Mayran: Alalaglaysay! Naa maxay naagi awoodaa, haddaynan nin rag ku larrayn? Mana dhali karto mana dhaqi karto. Naa ha ii keenin waxay Kulubka ka sheegayeen.
- Xareedo: Oo maandhaay, maxay Kulubka ka sheegeen?
- Mayran: Waxaan is oleyn.
- Xareedo: oo waa maxay?
- Mayran: Ragga iyo naaguhu way simanyihiin bay lahaayeen. Gabadhaadii curadda shaydna waxaasay bareen oo waataas ragga la tartamaysa oo si la yeelo lama yaqaan. Waa adduunyo-gaddoon! (*Ibid.* 6-7)
- Mayran Oh adesso! Ogni ragazza desidera ardentemente incontrare il suo compagno, ricoprirsi di seta e non passare la sua vita accovacciata davanti a una capanna fino alla fine dei suoi giorni.
- Samawada Ma non sai che possiamo fare di più che stare alle calcagna di un uomo e che la seta non ti rende più bella, se non ti ci rendi tu stessa?
- Mayran: Delira! Ma cosa può la donna, se non è sostenuta da un uomo? Non può fare figli e neppure amministrare i suoi beni. Non portare qui i discorsi che fanno al Club!
- Xareedo: Cara, e cosa dicono al Club?
- Mayran: Cose contraddittorie.
- Xareedo: Che cosa?
- Mayran: Dicevano che le donne e gli uomini sono uguali. Hanno insegnato questo alla tua figlia maggiore ed eccola lì a competere con gli uomini. Non c'è niente da fare. È il mondo all'incontrario!

Per spiegare l'atteggiamento di Mayran è utile ricorrere al concetto di «patriarchal bargain» elaborato da Deniz Kandiyoti (1988), secondo il quale in ogni società determinati benefici sarebbero ottenuti dalle donne grazie alle strategie da loro messe in atto in un contesto di oppressione. Questi benefici/ «patriarchal bargains» esercitano una particolare forza nel definire la soggettività delle donne e determinano la natura dell'ideologia di genere in differenti contesti. Essi influenzano anche la potenzialità e le forme specifiche in cui la resistenza attiva e passiva della donna si manifesta di fronte all'oppressione (*ibid.* 265). Ricerche su trasformazioni storiche suggeriscono che la colonizzazione abbia eroso le basi materiali

di una pur limitata autonomia femminile senza offrire una valida alternativa. Le donne percepiscono quindi questi cambiamenti, soprattutto quando accadono repentinamente, come infrazioni che costituiscono una rottura tra la loro esistente situazione e l'ordine patriarcale dominante. Di conseguenza si oppongono a esso. Ironicamente, le donne, attraverso le loro azioni per resistere alla passività e al controllo maschile, partecipano attivamente agli interessi del sistema che le opprime. L'ironia risiede nel fatto che l'autorità maschile ha delle basi materiali, mentre la responsabilità maschile è controllata normativamente. Dunque, quando il patriarcato classico entra in crisi, molte donne continuano a usare tutte le loro risorse per mettere gli uomini nelle condizioni di soddisfare i loro obblighi e molto difficilmente comprometterebbero la struttura su cui si basa la loro sopravvivenza, superando i limiti e perdendo la propria rispettabilità. La loro resistenza passiva prende la forma di reclamare la propria metà, offrendo la sottomissione in cambio di protezione (*ibid.* 282).

Il dibattito sulla parità dei sessi vs superiorità maschile continua nella scena seguente, quando le due sorelle vengono raggiunte da due ragazzi loro coetanei, Warsame e Faahiye.

- Mayran: Abbowe, inantaan warkeeda dan ha u gelin, hadderay lahayd nin baan la sinnahay iyo la mid ahay. Goormay sinmeen rag iyo naago? Xawo iyo Adanba ma sinnayn.
- Samawada: Muxuu dhaamey iyada markay kaynta ku wada jireen? Qofba qofka kale dugsigiisa iyo kaalmihii-sa ayuu ku dhaqnaa, midna dar iyo miis toona ma lahayn, kan kale la'aantiis. (...)
- Mayran: Baaba'nayeey! Sidaas darxumo ka weyni ma jirto; inay gaaloobaan uun baa u dhiman!
- Warsame: Intaas waxaa ka daran naagihii siyaasad bay galeen oo Kulubkay ka oriyaan oo waa gobannimodoo! "Dhalinyara Somali way dhaaratay..." iyo maxay kaloo lahaayeen xalay abbooyaalow?
- Mayran: "Dhulkooda dhawaaqahayay dhibsadeen..." iyo erayo la miday ka heesaan.
- Samawada: Inaad labadiinnuba Kulubka heesihiisa dhegeysataan baa mahadnaq le, inkastoo ayan ulajeedadii idin solin. Intii somalida ugu fiicnayd ayaa golahaasi maanta madal u yahay; waxaana lagu guddoonshey gobannimada dalkeena in loo diriro. Haddaba, ma inay dumarka somaliyeed dhabankiyo dhudhumadooda uun xalaan, inay catir madow ama shuko hullaabtaan, ee ayan far u fidin gobannimadoodidda somalida maanta u foogantahay – ma saasaad ku talin lahaydeen? (Axmed 1968:8)

- Mayran: Fratello, non badare ai discorsi di questa ragazza, proprio adesso diceva di essere uguale agli uomini e cose del genere. Da quando in qua uomini e donne sono stati uguali? Eva e Adamo non erano uguali.
- Samawada: Cosa aveva più di lei quando erano nel bosco? Si proteggevano e completavano a vicenda, condividevano ciò che avevano l'uno con l'altro.
- Mayran: Siamo rovinati! Non c'è una disgrazia peggiore di questa, ci manca solo che diventino delle infedeli!
- Warsame: La cosa peggiore è che le donne sono entrate in politica, esultano al Club e sono irredentiste! "I giovani somali hanno giurato ..." e cos'altro dicevano ieri fratelli?
- Mayran: "Non sopportavano più il lamento della loro terra ..." cantavano con parole simili.
- Samawada: È una fortuna che voi due sentiate le canzoni del Club anche se non condividete il loro obiettivo. I migliori tra i somali oggi si riuniscono in quella sede e si è approvata la decisione di combattere per l'indipendenza del nostro paese. Ora, cosa suggerite, che le donne somale si lavino le guance e gli avanbracci, si coprano di nero¹⁴⁵ o con una *shuka*, senza muovere un dito per l'indipendenza oggi incombente?

Vediamo qui chiaramente espressa e articolata l'avversione fronteggiata dalle donne aderenti alla SYC. L'aura di ragazza istruita che circonda Samawada giustifica – nell'intenzione dell'autore – il suo rifiuto alla duplice sottomissione al potere patriarcale e coloniale. Il femminismo di Samawada è messo in risalto e allo stesso tempo contrastato dall'accettazione dell'ordine costituito da parte della sorella minore Mayran.

6.7. *Matrimonio consensuale*

Le aspirazioni irredentiste di Samawada sono un male pericoloso che deve essere curato. Quale misura migliore che darla in sposa a un facoltoso pretendente? Sebbene il matrimonio consensuale sia un tema centrale in quest'opera così politica, l'amore romantico, ingrediente fondamentale di tante opere di teatro popolare, è totalmente assente. Samawada è come una vestale, custode del fuoco sacro della rivoluzione, un'eroina asessuata le cui forti emozioni sono unicamente consacrate alla causa dell'indipendenza. Nella scena che segue, suo padre Kooshin si incontra con l'amico Guure

¹⁴⁵ Catir è un fascio di fibre di corteccia (una paglietta) utilizzato per pulire i recipienti affumicati, ragion per cui è sempre di colore nero.

per discutere il destino dei loro figli. Sebbene inizialmente incerti sulle decisioni da prendere, convergono infine che il matrimonio sarebbe l'unico rimedio per "addomesticare" Samawada.

- Kooshin: Kor horaan ilaalinayay qoftaas falaadkeeda sidee baan u galaa? Inaan miyigii u dhigaa malaha igu habboon, intayan dhegxumo ii soo jiidin.
- Guure: Waa runtaa. Haddusan dawdar damac beelay ahayn kaan dhalay ...
- Kooshin: War inanku ceeb ma lahee ha liidin.
- Guure: ... hadduu nin raga ahaan lahaa Samawadaan kaaga dooni lahaa. Tobanjir buu ahaa kolkuu xoolihii ka yimid, iskoolkaan geeyena kol horuu ka tegey, tan iyo tiina magaalu taagnaa; xilo iyo xoolo midna ma haysto, belo iyo baas baa waxiisa leh. Ma isagoo kalaa Samawada u qalma?
- Kooshin: Xarrago iyo wanaag baa weligeen inoo dhexeeyey, Guurow; qof aan aqaan ayaa kolley la qaatey inaan ku ogaado madaxeeda.
- Guure: Waa rune, haddaba maysu dhisnaa laba qof? Dawdarku hadduu wax dhalo inuu ka soo reeyaa laga yaabaa, haweenkuna hadday guri galaan way laylsamaan (*ibid.* 9-10).
- Kooshin: È da tempo che vigilo sulle azioni di quella ragazza, cosa posso fare? Sarebbe più sicuro se la mandassi in boscaglia, prima che ci copra di vergogna.
- Guure: Hai ragione. Se mio figlio non fosse un fannullone buono a nulla ...
- Kooshin: Il ragazzo non ha vergogna, non disprezzarlo.
- Guure: ... se fosse un vero uomo, ti chiederei Samawada in sposa. Aveva dieci anni quando ha smesso di occuparsi degli animali e la scuola in cui l'ho portato l'ha lasciata, e per tutto questo tempo era in città, non ha né moglie né beni, è un disgraziato. Uno così può essere degno di Samawada?
- Kooshin: Abbiamo sempre avuto un rapporto di stima reciproca, oh Guure, e ho sempre pensato di volerla affidare a qualcuno che conoscevo.
- Guure: È vero, allora li facciamo sposare adesso i due? Se il fannullone avrà dei figli può darsi che migliori e le donne quando si accasano e si adattano.

Tuttavia, Xareedo si oppone alla decisione del marito che naturalmente l'accusa di essere la principale responsabile del comportamento biasimevole della figlia.

- Kooshin: Ma doonayo inay gabadhaadu dufowdo oo ceeb iyo dhegxumo ii soo jiido. Inay fara ka baxday durba sow ma aragtid? Maxaadse adigu eegeysay intay saas mudanaysay sanooyinkan oo dhan? Si aan yeelo ma ogi.
- Xareedo: Xumaan ay fashay ood ku haaramayso gabadha ma ogi.
- Kooshin: Sinji ma doorsamo, baa la yiri: fallaantiyo dhega-a-daygga aday kaa raacday. Inay si xun u ababaan carruurtaadu layaab ma le (*ibid.* 12).
- Kooshin: Non voglio che la ragazza rovini (la sua reputazione) e che mi causi vergogna. Non vedi che ora è uscita di controllo? Cosa guardavi mentre si procurava questa fama in tutti questi anni? Non so cosa fare.
- Xareedo: Non so che male ha fatto per cui essere biasimata la ragazza.
- Kooshin: Si dice che la stirpe non si sceglie (il sangue non mente): ha preso da te la follia e la testardaggine. Non c'è da stupirsi che i tuoi figli abbiano imparato male.

Sebbene di una generazione precedente, Xareedo, per la sua contestazione all'autorità maritale, per il suo desiderio di autonomia, è completamente in sintonia con Samawada: non è un caso che madre e figlia in quest'opera si amino profondamente. L'autore sembra suggerire che il ruolo pro-attivo di donne di diverse generazioni, è condicio sine qua non dell'emancipazione femminile.

Nel corso della quinta scena, il dialogo/confronto tra Xareedo e Kooshin sul tema del matrimonio combinato assume varie sfaccettature. Inizialmente Xareedo pensa che il marito abbia dato la figlia in sposa al vecchio Guure. Chiarito l'equivoco, non può che ribadire la sua posizione.

- Xareedo: War ma Guure oo adiga kaa fil weyn baa gabadha gibinta ah u hawestay? War miyaad waalateen?
- Kooshin: Naa wiilkiisa Warsame ayuu u soo doonay ee isagu naagadoon ma aha hadduuse qudhiisu damco maxaa ku jaban? Ma rag baa hawa gaba intaan iil la dhigin.
- Xareedo: War ha ii keenin waallidaas, oday sidaada ilka tufay oo gu walba gabar gibina oo uusan caal u hayn isku xiraya eel ka weyni ma jiro. Dooni maayo inaad gabadhayda gibinta ah muquunisid oo nimaanay rabin ku xidhid.
- Kooshin: Haddaba, ma inay ku hor kadalooban weligeed baad dooni? Haddaanan waabkiini waagii kaa soo wadin oo reer kuu yeelin maxaad miiso maanta yeelan lahayd?

- Xareedo: Sow taad igu ag wareegi jirtey, sidii haad raq arkay, anoon dan kuu la hayn. Inaanan kuu darsadeenna way suurtoobi lahayd, haddaanwaagii qayrkaa dooran lahaa.
- Kooshin: Hadal iyo dhammaanti, gabadhaas waan baxshay, ee ha maqashiin muquuno iyo waxaad ku hadlaysid. Horaad u lumisay dhashaydii iyo reerkaygiiba.
- Xareedo: Sow innaba hubin maysid bal inay Warsame dooni gabadhu iyo in kale? Maxay awlaad kuugu yihiin, ma inaad sidii neef xoola ah beecisid markaad dooni. In seben cusub la joogo war sow ma ogid, oo sidaan kuugu soo galay oo kale uusan guurkii haatan joogin?
(*ibid.* 13-14)
- Xareedo: Non avrai mica dato la bambina in sposa a Guure che è più vecchio di te? Ma siete impazziti?
- Kooshin: È venuto a chiederla in sposa per suo figlio Warsame, lui non cerca moglie e, se anche fosse, cosa c'è di male? Forse che l'uomo non prova desiderio fino a quando finisce nella tomba?
- Xareedo: Non mi parlare di quella follia, non c'è vergogna più grande di un vecchio come te senza denti che ogni anno sposa un giovane ragazza che non ha neppure la forza di affrontare. Non voglio che svendi la mia bambina facendola sposare un uomo che non vuole!
- Kooshin: Ora, vorresti che ti rimanesse sempre accovacciata di fronte? Se non ti avessi portato via dal vostro tugurio a quel tempo e non avessimo messo su famiglia, in che condizione saresti oggi?
- Xareedo: Ma se eri tu che mi ronzavi intorno, come un uccello rapace che ha visto una carcassa, mentre io non avevo nessun interesse per te. Forse avrei fatto a meno di te se a quel tempo avessi scelto un altro.
- Kooshin: Discorso chiuso! Ho dato in sposa la ragazza, non farle sentire i tuoi discorsi in cui mi sminuisci. È da tempo ormai che hai rovinato i miei figli e la mia famiglia!
- Xareedo: Non ti assicuri nemmeno che la ragazza voglia o meno Warsame? Credi di poterla vendere come fosse bestiame? Non sai che siamo in una nuova epoca e che il matrimonio ora non è più come era ai nostri tempi?

Xareedo si pronuncia fermamente contro il matrimonio non consensuale, eppure sarà la figlia Samawada a uscire vincitrice nella disputa. In particolare, attraverso il confronto con due uomini: il padre e il pretendente.

Nel Diciannovesimo e nel Ventesimo secolo, il dibattito sull'emancipazione femminile e sui diritti della donna fu possibile e allo stesso tempo

circoscritto all'interno dei movimenti anti-coloniali e nazionalisti in cui ebbe un ruolo cruciale.

In pochi Paesi il discorso popolare sul nazionalismo e sull'etica della donna è stato così acceso e articolato come in Somalia tra il 1960 e il 1980, dove la vocazione alla modernità era intrinsecamente connessa a una particolare nozione di "tradizione" somala, fondata sul binomio autenticità culturale ed etica religiosa, tutti elementi cruciali per la costruzione di una comune identità nazionale somala (Kapteijns 2007:101).

Vediamo dunque come questi diversi e ambivalenti elementi vengano abilmente interrelati e discussi, in quello che si potrebbe considerare come un vero e proprio discorso sul matrimonio.

Samawada: Hadal wanaagsan baa i tiri, aabbe. Haseyeeshee, waxaan ka qabo inaan kuu sheego ayaan jeclaan lahaa. Inta carruurtu yaryar yihiin xanaanadoodu waalidkay dul saaran tahay, markay koraan oo garaadsadaan waa inay isu taliyaan. Taasi ma aha carruurtu inay waalidkii ku soo taabay caasi ku noqdaan oo ka dan baxaan. Xeer somaligii hore wuxuu ahaa inay gabadha waalidkeed u dhisaan. Sidaasi guuldarra badan bay keeni jirtey, maxaa yeelay dad aan is aqoon isna rabin baa laysku toli jiray. Sidee dad laysku khasbay reer u wada dhaqan karaan, sidee bayse u wada noolaan karaan ebedkood, aabbe? Haatanse, seben kale ayaynu joognaa. Sow taad iskoolka i geysey, oo wax baro i oran jirtey. Hooyaday da'deedii dugsi iyo iskool u ma kici jirin, ubad dhal oo kori ma dhafsanayn noolosheed iyo rajadeedu. Sebenkan cusubi tabaala kalaa loo yahay. Inaan waalidku gabadhooda nin aanay rabin ku talin ee ay gayaankeed iyada xulato baa haataa wanaagu yahay. Inaan kugu talodiido oo kaa inkaar galabsado ma jecli, aabbe. Adna ha igu tolin Warsame, saan xubbi uma hayee. Warsame sal iyo baar baan u aqaan. Iskoolkii waa horuu ka cararay oo ma uu rabo waxbarasho iyo inuu dhibta food saaro. Qof da'diisa ah ee aan wax aqooni dalka iyo naftiisa midna wax ugu ma toorra. Aabbe, madaxayga ha ku xirin ninkaas oo kale (Axmed 1968:18-19).

Samawada: Mi hai fatto un discorso giusto, papà. Tuttavia mi piacerebbe dirti cosa ne penso. Finché i figli sono piccoli la loro cura è affidata alla responsabilità dei genitori, quando crescono e raggiungono la maturità devono prendere da soli le decisioni. Ciò non significa che i figli si ribellino e non si interessino ai genitori che hanno fatto tanti sforzi per loro. Era tradizione presso i somali di un tempo che la ragazza

fosse data in sposa dai genitori. Ciò portava disgrazia poiché si legavano tra loro persone che non si conoscevano, né si volevano. Come possono due persone costrette (a unirsi in matrimonio) costituire una famiglia, come possono vivere insieme per sempre, papà? Ora siamo in una nuova epoca. Non sei tu ad avermi portato a scuola, dicendomi di studiare? Mia madre ai suoi tempi non andava a scuola, la sua vita e le sue speranze non andavano oltre il fatto di partorire figli e crescerli. Questa nuova epoca ha aperto nuovi orizzonti. Ora è bene che i genitori non leghino la figlia con un uomo che non vuole e che possa scegliere tra i suoi pari. Non voglio rifiutare la tua volontà e meritare la tua maledizione, papà. E tu non darmi in sposa a Warsame, non provo sentimenti per lui. Conosco Warsame da cima a fondo. Ha lasciato da tempo la scuola, non ha voglia di studiare e neanche di affrontare i problemi. Una persona della sua età che non sa niente non fa nulla né per sé né per il proprio paese. Papà, non darmi in sposa a un uomo del genere.

Samawada incarna perfettamente le virtù di una giovane somala, rispettosa nei confronti del padre, desiderosa della sua approvazione e benedizione, pur contestando di fatto la sua volontà. Ma la novità qui, rispetto alle altre opere del teatro popolare somalo, è che la ragione addotta al suo rifiuto, non è la mancanza di amore, ma piuttosto di istruzione. L'opera è quindi un chiaro manifesto politico, in cui le emozioni sono poste in rilievo solo quando scaturiscono da una causa che trascende desideri e aspirazioni individuali, intrinsecamente legate al destino comune della nazione.

6.8. *Un'eroina tragica moderna*

Negli anni in cui Axmed Cartan Xaange scrive Samawada, l'emancipazione femminile era uno degli obiettivi primari del nuovo governo rivoluzionario. Questo aspetto è molto importante per comprendere la particolare interpretazione che l'autore ci offre a proposito della partecipazione femminile nelle lotte anti-coloniali.

Così come Axmed Cartan Xaange, sospeso tra modernità e costruzione di un'autentica identità nazionale, Samawada è divisa tra la sua lealtà alla causa dell'indipendenza e alla sua crescita come soggetto moderno, responsabile delle proprie scelte in senso individuale e collettivo.

Sembra che le radici culturali del nazionalismo siano intrinsecamente legate con quelle della morte. Il grande merito delle visioni del mondo delle religioni tradizionali è stato quello di occuparsi dell'uomo nel cosmo,

l'uomo e la contingenza della vita. La grande debolezza di tutti gli stili di pensiero evoluzionisti e progressisti è che a certe domande rispondono con impaziente silenzio. Il secolo dell'Illuminismo e del razionalismo scientifico portò con sé l'oscurità moderna. A ciò conseguì la necessità di trasformare la fatalità in continuità, la contingenza in significato, esigenza a cui ben si prestava l'idea di nazione, poiché «the nations ... always loom out of an immemorial past, and, still more important, glide into a limitless future» (Anderson 1983:51).

Scrivendo un'opera incentrata su un'eroina tragica che sacrifica la propria vita per l'indipendenza della nazione, laddove il potere coloniale impersonato da Mario è una forza assolutamente negativa, l'autore offre il suo contributo alla causa del nazionalismo.

L'epilogo dell'opera che segue la tragica morte di Samawada è intitolato *gunaamad* che può essere tradotto come *conclusione*, ma significa letteralmente «sura coranica recitata per un morente».

Gobannimo lama helo haddii la helana lama xajin karo, naftoo loo huro mooyee. Haddaan fac kastoo inaga horreeyey dhiigooda u qubin, dhulkan "Soomaliya" lama yiraahdeen maanta. Immisaa shisheeye taawiyey inay tirtiraan magacaas, inay dhalan iyo dhaqan rogaan oo carradaan hantiyaan. Bal an is weydiinnee maxay shisheeyahaas sidaasi ugu suurtoobi weydey, maxaa magaca "Somali" looga tirtiri kari waayey ciiddan? Maxaa wacan magacaasi waa kay ugu walqaleen dalkan dadkiisu, dadka hibadiisa lihi. Walqalina weligeed dhiig bay wadataa – dhiigii dadka oo kafac-kafac sidii daadkii ugu diiqalyaynayey ayaa somaliyeeyey ciiddan. Samawadana saasay saaka isugu hibeysey dhulkan dhiigu doojey. Xusuusteedu waa ma dhimato, waa iftiin iyo olol aan ebedki demin! (Axmed Cartan Xaange 1968:26).

L'Indipendenza non si può raggiungere e quando raggiunta non si può mantenere se non si fanno dei sacrifici. Se in tutte le generazioni che ci hanno preceduto non avessero versato il proprio sangue, questo paese non si chiamerebbe Somalia oggi. Quanti stranieri hanno ritenuto di poter cancellare quel nome, di confondere giovani e costumi e impossessarsi di questa terra. Chiediamoci, perché quegli stranieri non ci sono riusciti, perché non si è potuto cancellare il nome dei Somali da questa terra? Quello è il bel nome con cui la terra è stata battezzata¹⁴⁶ dalle persone che le appartengono. E il battesimo comporta sempre il sangue, il sangue della gente che di generazione in generazione come l'alluvione scorre lentamente ha reso somala questa terra. E Samawada oggi si è donata a questa terra su cui il sangue si irrora lentamente. La sua memoria è immortale, è luce e fiamma che non si spegne mai.

¹⁴⁶ Walqal è la celebrazione dell'imposizione del nome a un neonato, con sacrificio propiziatorio.

Non stupisce il tono epico di questa conclusione, in cui il binomio terra-sangue, tanto ricorrente nelle opere nazionalistiche, viene declinato al femminile. Gli stranieri hanno cercato di cancellare il nome dei Somali, ma questi hanno saputo difendere la propria terra irrorandola del loro sangue. Inutile cercare di impossessarsi di un Paese per cui tanti hanno sacrificato la propria vita: qui è molto efficace la metafora dell'alluvione che avanza lentamente per estendersi nel territorio circostante.

Se il dominio straniero è rappresentato come una forza distruttiva e disumanizzante, il rivendicazionismo del colonizzato scaturisce direttamente dalla presunzione dei colonizzatori, i quali postulano l'incapacità dei non bianchi di autogovernarsi. La redenzione del colonizzato è allora possibile solo attraverso la sconfitta del potere coloniale concepito come forza negativa assoluta. Questo approccio però non consente di cogliere la relazione ambigua che intercorre tra gli stessi colonizzati e la civilizzazione. Di fatto, la civilizzazione fu veicolo ambiguo verso la modernità, mettendo quegli stessi soggetti nella condizione di desiderare la resistenza. In questo senso essi sono «conscripts of modernity» (Scott 2004:19) nel senso di individui obbligati a sognare, comportarsi e trovare strategie in condizioni create dalla modernità europea.

Samawada si configura come eroina tragica moderna in quanto la tragedia ha la capacità narrativa di rappresentare sia la benedizione che la disgrazia intrinseche alla modernità europea. La modernità per l'intellettuale post-coloniale così come la civilizzazione per il colonizzato non si configurano più quindi come entità negative assolute, ma come forze ambigue generatrici di tragedia.

Conclusioni

Il teatro e la canzone moderna somali, nati in seno a una nuova classe media che si muoveva e mediava tra la boscaglia e la città [*miyi iyo magaa-lo*], acquisirono il prestigio di genere quando si fecero veicolo di espressione e divulgazione dei sentimenti anti-coloniali e della lotta per l'indipendenza.

Questi nuovi generi rappresentarono l'arena privilegiata dove si dibatteva il particolare dilemma del nuovo stato somalo, ovvero il desiderio di essere moderno pur rimanendo ancorato alla tradizione, allo scopo di forgiare una coscienza somala nazionale e moderna o «nationalist imaginary» (Kapteijns 2007:13).

In termini di programma politico, il movimento nazionalista invitò i Somali ad abbandonare le settarie ed esclusive appartenenze claniche e ad abbracciare la *Soomaalnimo*, una identità somala nazionale (ibid. p. 6). Essi consideravano l'ignoranza e il tribalismo come il maggiore ostacolo all'unità, ma speravano che, grazie alla loro guida, lingua, cultura, religione e territorio comune, avrebbero formato la base di uno stato indipendente e moderno per tutti i Somali uniti.

Il compito di articolare il discorso popolare e pubblico spettò agli intellettuali (organici in senso gramsciano) e agli artisti, che si presero questa responsabilità e furono anche attivamente incoraggiati dalle istituzioni statali. Il teatro e le nuove forme poetiche cantate ereditarono infatti dalla poesia orale tradizionale l'ambizione e l'impegno di persuadere, informare, educare il pubblico, sollecitandolo emotivamente all'azione e al cambiamento.

Indubbiamente, i libri di testo, di letteratura, di critica e il giornalismo prodotti in Somalia in questo periodo contribuirono alla costruzione di un'identità nazionale. Tuttavia, dato il contesto di limitata alfabetizzazione, a livello popolare, questo discorso sull'identità nazionale [*soomaalinimo*] – su come essere moderno ma autenticamente (culturalmente e moralmente)

somalo – si manifestò particolarmente nei nuovi e moderni generi letterari, ovvero il teatro e la canzone popolare (Kapteijns 2009:108).

Essi aderivano perfettamente alle esigenze della crescente massa urbana e risultavano funzionali al nascente stato-nazione, così come lo erano stati i raduni politici dalla cui esperienza derivavano.

Facendo appello a sentimenti, tensioni e desideri comuni, gli spettacoli creavano delle «communities of feeling» (Berezin 2001:93), ovvero un sentimento di comunione e appartenenza che si manifestava sotto forma di adesione ai valori nazionali.

Innovazione, appropriazione inventiva di elementi tradizionali, intertestualità, linguaggio figurato sono principi estetici che in generale le opere teatrali somale condividono e che le rendono sia tradizionali che moderne.

Definendo il teatro somalo come «transitional art form», Maxamed Daahir Afrax concepisce tradizione e modernità come «conflicting influences, opposing tendencies», ponendo l'accento su «the dichotomous mindset and the divided personalities» di quelli che chiama «transitional dramatists» (2013:182-186).

Kelly M. Askew (2003:631) rifiuta la binarizzazione analitica che si fa nel campo della cultura tra elementi indigeni (tradizionale/locale) e importati (moderni/globali) e ritiene sia opportuno concepire tradizione e modernità non come due entità contrapposte, ma come forze sinergiche che agiscono contemporaneamente. Nessuna cultura è un passivo ricettacolo di influenze esterne: straniero e globale vengono per così dire addomesticati, ricorrendo a stili espressivi locali.

L'innovazione è introdotta non solo dall'appropriazione e integrazione strategica di elementi importati, ma anche grazie alla rielaborazione di temi e di forme poetiche tradizionali (Banti 1996).

Tradizione e modernità sono dunque prodotte contemporaneamente, nel senso che l'uso che la cultura fa della tradizione e della modernità ha senso solo se situato nel momento contemporaneo alla produzione artistica (Kapteijns 1999:157).

La nuova élite nazionalista era sicuramente (almeno in parte) progressista e mossa dall'intenzione di emanciparsi dalle antiche usanze pastorali. I giovani somali credevano nell'istruzione, nei diritti delle donne e nel matrimonio consensuale. Tuttavia contribuiscono a rinforzare ulteriormente il concetto di tradizione nomade, escludendo le culture tradizionali di altre regioni e comunità, ed elevando la prima a simbolo di un'autentica identità nazionale somala in netto contrasto con i valori coloniali e moderni europei.

In Somalia, attraverso la cultura popolare, i «transitional dramatists» diedero alla formulazione coloniale della tradizione pastorale somala l'ulteriore prestigio di identità nazionale e autenticità culturale, avallando

dunque una particolare percezione limitata che i Somali avevano di sé.

Secondo Andrzejewski (1985:365), una delle caratteristiche del teatro somalo è la combinazione di intrattenimento popolare e arte di alto livello estetico. Le rappresentazioni attiravano un grandissimo numero di persone, la maggior parte delle quali non avevano un'istruzione formale, ciò non toglie che le poesie recitate nel corso delle opere fossero ricche e complesse. Benedict Anderson sostiene che certi simboli, stili e pratiche generano «affective bonds of nationalism» che suscitano emotivamente una lealtà alla nazione e agli ideali nazionali, forte e sacra come quella per famiglia, regione, religione e gruppi etnici o razziali (1983:64).

Il nazionalismo non fu disseminato da intellettuali di educazione europea, ma diffuso dai nuovi artisti popolari attraverso la radio, registrazioni audio, raduni politici, teatri e sale da tè.

La popolarità di nuovi generi musicali, d'altra parte, dà la misura delle nuove condizioni materiali e tecnologiche attraverso cui fu possibile una più agile e cosmopolita circolazione culturale.

Il ruolo dei punti di aggregazione e i canali di trasmissione e di ricezione delle nuove forme artistiche è fondamentale per capire la forza e l'efficacia della nascente cultura nazionale. Questi luoghi e la diffusione dei nuovi media, infatti «inspired the creation of imagined communities of oral communication» (Fahmy 2011:170).

I nuovi generi letterari (come le forme poetiche cantate e il teatro) non solo erano considerati non-prestigiosi dal canone della letteratura classica somala, ma erano anche contro-egemonici, perché eludevano e contestavano il potere coloniale, spesso facendo ricorso a figure retoriche come l'allegoria e la parodia.

Gli spettacoli teatrali e le canzoni moderne garantivano agli spettatori non solo divertimento, ma offrivano loro anche una soluzione o se non altro una chiave di lettura alle tensioni interne al nuovo contesto urbano, in cui si svolgeva la loro vita giornaliera.

Come si è visto, sia nel nord che nel sud del Paese, queste prime esperienze artistiche furono espressione di una cultura giovanile desiderosa di appropriarsi degli strumenti della modernità e che per questo si trovò in netto contrasto con i settori più conservatori della società somala.

Con la popolarizzazione delle canzoni d'amore, la cultura urbana giovanile divenne la tendenza dominante del momento. Essa articolava un particolare discorso sulla modernità, dominato dall'aspirazione a una maggiore uguaglianza nelle relazioni tra i generi e una soggettività moderna intesa come sede di intense emozioni e desideri personali.

Ideali come quello dell'amore romantico, la sensualità erotica e il matrimonio consensuale erano valori rivoluzionari e moderni all'epoca, giacché enfatizzavano un'individualità e autonomia dell'individuo che

sfidava l'autorità tradizionale della famiglia, così come la ristretta definizione di moralità islamica (Kapteijns 2007:103, 109).

Se è vero che teatro e canzone moderni acquistarono prestigio quando divennero strumento di lotta e propaganda politica, queste espressioni artistiche non persero mai l'aura trasgressiva che la connotava ai suoi esordi.

Pur non abbandonando il tema dell'amore inteso come intensa esperienza emotiva, gli artisti non smisero mai di ribadire la propria moralità, autenticità culturale, ergendosi a difensori del decoro e dei valori tradizionali, ruolo che garantiva loro popolarità e prestigio.

Il fatto che gli *abwaan* e gli attori sottolineassero così frequentemente il loro ruolo di educatori e commentatori morali era certamente dettato dal modo ambivalente in cui erano percepiti dal pubblico e dal loro forte desiderio di conquistarlo.

Le circostanze materiali della vita quotidiana degli artisti infatti contrastavano nettamente con il loro talento. Povertà e disinteresse da parte dell'élite e del pubblico furono i loro più pericolosi nemici.

A metà degli anni Settanta si assistette a una generale decadenza del teatro, dovuta sia alla frequenza con cui si ricorreva al tema dell'amore, alla comicità, al numero eccessivo di canzoni, sia alla proliferazione di opere di propaganda, tendenze aggravate anche dalla crescente oppressione del regime militare di Barre.

Tuttavia, non bisogna perdere di vista che il teatro popolare somalo, inteso come mera forma di intrattenimento, da una parte poteva perseguire scopi che andavano ben oltre i suoi apparenti propositi, dall'altra era la sua stessa natura a essere generatrice di significato. In altre parole, quello che poteva sembrare un teatro d'evasione, non di rado mascherava sottostanti messaggi sociali e politici. Nei regimi autoritari questi sono spesso comunicati attraverso «a “hidden transcript” that represents a critique of power spoken behind the back of the dominant» (Scott 1990:XII).

La cultura popolare può apparire come l'eroica espressione di resistenza di persone marginalizzate che non hanno accesso ai canali ufficiali del potere, oppure può essere vista come la passiva accettazione di ideologie repressive: essa può essere celebrata come il prodotto creativo e immaginativo di comunità che esprimono i loro bisogni, oppure respinta come surrogato scadente imposto a una massa non reattiva. Un'interpretazione eroica volta a comprendere la relazione tra cultura popolare e democrazia è problematica, perché presuppone l'esistenza di un monolitico “popolo”. Le ambiguità delle espressioni della cultura popolare dunque non dovrebbero essere intese secondo due polarità dicotomiche. Ovvero «we should try to grasp the popular as a field within which the ‘political’ and the ‘everyday’ are mediated» (Kaarsholm/James2000:13).

Un modo è quello di riconoscere che un singolo evento o un discorso

può avere diversi significati contemporaneamente. Un testo di natura apparentemente conformista, potrebbe essere sovvertito e assorbito da coloro che stanno ai margini. O all'inverso, l'élite locale potrebbe appropriarsi di un'espressione di sentimento popolare e reinterpretarla. È il caso ad esempio dell'opera Samawada, dove un'intellettuale fa propri alcuni ingredienti della cultura popolare per risignificarli e riproporli al pubblico in tal guisa.

Gli stereotipi sono modelli con cui il pubblico si può identificare, poiché così come i proverbi, sono astratti da una rete circostanziale di significati e perciò fungono da esca per gli spettatori. Ovvero stereotipi, clichés e formule sono il punto focale in cui l'esperienza soggettiva si interseca con quella collettiva, in cui dai modelli di comportamento rappresentati si possono estrarre ammonimenti o consigli importanti per i bisogni individuali di ciascun spettatore.

Piuttosto che respingere gli stereotipi, è forse più illuminante indagare come essi siano costituiti, contribuendo in tal modo a risolvere tensioni ideologiche presenti nella narrazione stessa. Le figure stereotipate a volte incarnano e inscenano specifiche fonti d'ansia. L'idea di rappresentazione negativa come manifestazione di ansie sociali è essenziale alla comprensione del significato latente delle opere. In questo senso, rappresentazioni apparentemente negative possono essere lette non solo per il loro significato letterale, ma come espressione di paure sociali e desideri individuali che non possono essere articolati altrimenti.

Jane Bryce raccomanda di porre attenzione al potere semiotico delle immagini, al modo in cui esse possono lavorare contro i pregiudizi e alla loro apertura a interpretazioni alternative (2012:72).

Come Karin Barber suggerisce, messaggi molto potenti sono spesso compressi in «loopholes, fissures, and silences» (1987:7) e nello spazio rimasto vuoto tra desiderio e realtà si possono discernere significati che eccedono le intenzioni degli stessi autori.

In Somalia, il nazionalismo culturale rese estremamente difficile la critica di sistemi e di istituzioni pregiudiziali per la donna, sulla base del fatto che questo avrebbe significato aderire a norme comportamentali occidentali, pertanto abbandonando i propri valori tradizionali.

Spesso, la trama delle opere teatrali incentrate su personaggi femminili si basa sul tema della fiducia, tradimento, perseveranza, vendetta e del bene che trionfa sul male. Anche nella cultura tradizionale la rappresentazione della donna è ambivalente: il fatto che ruolo e posizione sociale femminile fossero un terreno di contestazione è dimostrato dal fatto che storie, detti e canzoni confermano e allo stesso tempo smentiscono, impongono e sovvertono, esagerano e aggirano la subordinazione della donna all'uomo. Il solo fatto che fosse soggetto di contestazione tuttavia dimostra l'effettiva realtà del patriarcato e non significa che fosse debole.

Nonostante nel teatro popolare somalo l'enfasi posta su donne che agiscono al di fuori del controllo della famiglia e della società per sovvertire il potere maschile abbia una connotazione negativa e un esito generalmente tragico, ciò non toglie che quelle narrate siano comunque storie di attivismo e autoaffermazione femminile.

Sebbene sia difficile stabilire la misura in cui le attrici contribuirono alla creazione delle opere teatrali e alla composizione di poemi e canzoni, il processo aperto e partecipativo attraverso il quale queste venivano create fa supporre che le donne vi giocassero un ruolo di non poco conto.

Se le donne partecipavano attivamente alla creazione delle opere, è dunque ragionevole supporre che tra i messaggi veicolati nel corso della rappresentazione ve ne fossero anche certi che scaturivano direttamente dai desideri e aspirazioni delle interpreti di cui loro stesse non erano necessariamente consapevoli.

Nella sua analisi delle canzoni popolari d'amore somale, Lidwien Kapteijns ha in varie occasioni ribadito come «over time, the prescription for being a good girl becomes stronger and stronger, while the one about how a boy should be a good boy, or how a man should be a good man, does not get much emphasis» (2014). Se quest'affermazione è senz'altro vera per quanto riguarda le canzoni, tuttavia ciò non significa che a livello popolare il dilemma tra modernità e tradizione declinato al maschile non sia stato affrontato.

In particolare è attraverso il ricorso alla comicità e a scapito di specifici segmenti della popolazione somala che si sono affrontate queste questioni.

La commedia attraverso l'eccesso e il grottesco, grazie alla forza liberatoria e dissacrante del riso, si arrogava il diritto di esprimere e rappresentare tematiche altrimenti tabù per la morale somala, mettendo allo stesso tempo in luce il modo in cui cambiamenti recenti, come l'urbanizzazione o il movimento interno della popolazione somala, intensificatisi dopo l'Indipendenza, avessero fatto emergere nuove questioni, come quella dell'adozione di una lingua nazionale, comprensibile e comune a tutti i somali. Infatti, la consacrazione del teatro come forma d'intrattenimento per eccellenza si deve anche al profondo coinvolgimento emotivo suscitato dagli sketch comici. Essi avevano il principale scopo non solo di sanzionare comportamenti considerati devianti nel nuovo e nascente contesto nazionale somalo, ma anche di confermare quei valori etici tradizionali necessari per un'equilibrata convivenza sociale. Il ricorso alla parodia, attraverso l'esagerazione di comportamenti ritenuti immorali, era infatti una strategia narrativa che non solo provocava riso, ma indirettamente condannava e non condonava il comportamento ritenuto contrario alla morale comune.

Il modo in cui l'identità nazionale e il senso di nazione furono assorbiti non fu dunque soltanto attraverso messaggi politici espliciti, ma anche

grazie a rappresentazioni abituali della vita quotidiana. Spesso, il continuo richiamo ai valori comuni, a semplici pratiche ordinarie, ha il potere di creare un senso condiviso di appartenenza e di rendere gli spettatori coscienti della propria identità nazionale (Fahmy 2011:171).

Nel corso della ricerca, si è tentato di definire che cos'è il teatro popolare somalo, mettendo in luce l'intima relazione intercorsa tra questa nuova forma d'arte, l'ideologia politica e i cambiamenti economici. In che modo la cultura popolare ha immaginato e legittimato la nuova nazione, articolando una sua peculiare concezione di modernità? La questione che ci si è posta alla base è a quali domande si intende rispondere oggi, analizzando opere teatrali che risalgono a più di quaranta anni fa. Secondo David Scott, la storiografia è un lavoro di immaginazione narrativa e gli storici del mondo coloniale e post-coloniale dovrebbero interrompere «their affair with the romantic narrative mode and embrace instead the tragic» (Scott 2004:169). Il potere coloniale non si può soltanto concepire come una forma negativa da essere sconfitta, poiché la civilizzazione fu piuttosto un veicolo ambiguo verso la modernità. I soggetti post-coloniali si possono dunque definire come «conscripts of modernity» nel senso di individui obbligati a sognare e agire in condizioni create dalla modernità europea. Nel periodo del suo massimo splendore, tra il 1950 e il 1980, il teatro e la canzone moderna rappresentarono e diedero forma a un immaginario nazionalista profondamente emozionale che tuttavia non sopravvisse alla violenza della guerra civile somala. In quanto veicolo di sogni e aspirazioni drammaticamente inattesi, il destino del teatro popolare somalo sembra ben prestarsi a una rilettura sotto la lente della tragedia.

APPENDICE

Nota di Traduzione

Fonte del testo qui presentato è l'audio-registrazione dell'opera *Kalahaad iyo Kalahaab* rappresentata a Mogadiscio nel 1966 (successivamente serializzata in un programma radiofonico dal titolo *Riwaayadda Raadiyaha*) e la trascrizione effettuata da Cumar Aw Nuux nel 1969. Entrambe le versioni, scritta e orale, sono inediti conservati presso la Andrzejewski Collection (AC) della SOAS Library. Il testo fu trascritto seguendo il sistema di Shire Jaamac Axmed adottato anche in *Somali Poetry: An Introduction* (Andrzejewski/Lewis 1964), il quale differisce dall'ortografia ufficiale per quanto riguarda la rappresentazione di certi fonemi, come ad esempio il digramma ⟨ch⟩ al quale corrisponde il grafema ⟨x⟩. I simboli adottati nella presente trascrizione sono quelli dell'ortografia ufficiale introdotta nella Repubblica Democratica Somala il 21 ottobre 1972.

È importante qui sottolineare il fatto che questo testo corrisponde a una singola rappresentazione. Infatti come si è visto, mentre le parti poetiche (che in ogni caso costituiscono gran parte dell'opera), erano più resistenti al cambiamento, i dialoghi mutavano da uno spettacolo all'altro.

Sebbene il confronto tra versioni differenti mostrerebbe un certo grado di variazione tra una rappresentazione e l'altra, a ciò non conseguirebbe la redazione di una trascrizione più autorevole. Sia gli autori che gli attori riconoscono infatti che certe performance sono migliori di altre, tuttavia essi non ritengono che esista una versione "corretta". La divisione in scene è stata effettuata sulla base della coesione tematica del testo: non essendo reperibile una versione audiovisiva dell'opera, non è stato possibile scegliere altri criteri. Le brevi note scenografiche riportate sono le stesse della trascrizione del 1969.

L'autore Cali Sugulle raggiunse la fama nei primi anni dell'Indipendenza e diede un contributo decisivo alla nascita del teatro somalo. Nato a

Oodweyne (Togdheer, Somaliland) nel 1933, fondò insieme a Cabdullahi Qarshe e a Xusseyn Aw Faarax il gruppo dei Walaalaha Hargeysa che andò poi a confluire nella compagnia *Waaberi* nel 1972. Fu autore di numerosissime canzoni tra cui la celeberrima *Oo hiddidiyooy hiddii, Shimbiryahow* e di importanti opere teatrali come *Ayaa ila gambiya gumaysiga* (1959), *Indhasaracaad* (1963), *Ma huraan afkii hooyo weeyaan* (1964), *Dhagax iyo dab la iskuma dhufto* (1966), *Sheeg iyo Shareer* (1969). Mentre alcune sue opere erano esplicitamente politiche, altre come *Kalahaad iyo Kalahaab* funsero più da commentario sociale additando, nel caso in esame, i mali dell'Occidente come causa della rovina della famiglia tradizionale.

Nella traduzione, si è cercato di essere il più letterali possibile per quanto permesso dall'ordine delle parole. Allo stesso modo si è tentato di ricreare l'atmosfera e l'immaginario dell'originale, senza abbellirlo, né semplificarlo, anche se sono state necessarie note esplicative. In particolare, le parti poetiche sono state tradotte linearmente, anche se non è stato fatto nessun tentativo di imitare l'allitterazione o il ritmo dell'originale considerando le grandi differenze strutturali delle due lingue. Particolari difficoltà hanno presentato quei passaggi poetici che presentano un lessico fortemente stilizzato e relativo all'ambiente pastorale. Nomi relativi alla flora, fauna, stagioni sono stati mantenuti come in originale, mentre per quanto riguarda i termini legati alla luce e all'acqua si è tentato di riprodurne il senso in modo descrittivo.

Come si è visto, la poesia ha un ruolo molto importante nella società somala e il linguaggio dei nomadi è considerato come la forma più alta e sofisticata di lingua somala, per cui in passato alcuni uomini di città sentivano il bisogno di passare del tempo in boscaglia per imparare le arti oratorie dagli anziani dell'interno. In particolare, per la presente traduzione, mi sono avvalsa della preziosa consulenza di mio padre, Cabdisamed Cali Faarax, la cui profonda conoscenza della lingua e della cultura somala è sempre stata per me fonte di ispirazione.

Per quanto riguarda più strettamente i dialoghi, l'abitudine somala di rivolgersi al proprio interlocutore usando termini indicanti legami di parentela potrebbe disorientare il lettore straniero. Zio, zia, nipote, fratello, cugina [*adeer, eeddo, walaal, ina-abti*] sono abitualmente utilizzati anche tra completi sconosciuti, sebbene in situazioni in cui una certa confidenza è ritenuta accettabile.

L'etichetta linguistica somala richiede che nel corso di una conversazione l'ascoltatore dia costantemente segno della propria attenzione. Esistono una gran varietà di espressioni che possono essere usate per questa ragione, sebbene esse non abbiano una differente funzione semantica nel contesto. Chi parla, da parte sua, ha a disposizione una serie di parole

e di frasi che inducono un'immediata risposta nell'ascoltatore e spesso inizia il suo discorso con una di queste espressioni per accertarsi che il proprio interlocutore gli presti attenzione. La più comune di queste è «*kow dheh*» [di uno] la cui ovvia risposta è «*kow*». Questa può essere ripetuta quando chi parla fa una pausa. Ci sono altri segni che non richiedono risposta, ma servono solo a richiamare l'attenzione di chi ascolta, come «*war/naa*», rispettivamente rivolti a un interlocutore maschile o femminile. La stessa funzione hanno i nomi con un suffisso o tono vocativo.

L'uso di questi "segnali di attenzione" nell'originale sembra rendere conto di un'innecessaria prolissità nei dialoghi, ma in verità vi è un immediato realismo in questi scambi, reso dalle ricorrenti ripetizioni, interruzioni e improvvisi cambi di discorso.

Esistono anche formule atte ad indicare che il parlante sta per introdurre un nuovo argomento o vuole segnalare che una particolare attenzione deve essere riservata a ciò che si sta per dire. Tra queste le più frequenti sono «*waxaan ku iri*», «*waxaan ku leeyahay*» [ti ho detto/ ti dico].

Un altro aspetto peculiare del linguaggio verbale somalo è la completa assenza di verbi introduttori del discorso diretto. Ovverosia, quando il parlante cita una frase espressa da un altro interlocutore lo segnala soltanto con un cambiamento di intonazione, omettendo il verbo introduttivo del discorso diretto.

Come si è visto, la reverenza per la propria lingua accompagnata dal disprezzo per prestiti stranieri fu uno degli aspetti determinanti del nazionalismo somalo. Per sopperire ai bisogni della vita moderna molte parole furono create da radici e affissi somali, in modo da evitare i prestiti linguistici. Naturalmente non mancavano coloro ai quali piaceva far mostra della propria conoscenza delle lingue europee e che le usavano anche nel corso di conversazioni con altri somali. I poeti e gli autori teatrali non mancano di mettere alla berlina tali ostentazioni, rappresentandone la comica pomposità. Quasi sempre questi autori ricorrono a una sorta di *pidgin* italiano o inglese più che alle lingue europee nella loro forma corretta. Quando si presentano, queste espressioni sono state trascritte così come nel manoscritto curato da Cumar Aw Nuux. *Pidgin* e varianti della lingua somala (particolarmente quella parlata a Mogadiscio) sono spesso utilizzate con finalità comiche che non sempre è stato possibile rendere in traduzione.

In un Paese musulmano e devoto come la Somalia, la conoscenza dettagliata del Corano è largamente diffusa e citazioni del testo sacro ai musulmani sono frequenti nelle conversazioni. Alcune sono così conosciute che basta pronunciare solo una parola, perché l'ascoltatore comprenda il resto. L'uso di queste citazioni e di invocazioni pie come «oh Dio» spesso servono solamente a esprimere sorpresa, paura, altre emozioni, e non sono

considerate blasfeme. Nella trascrizione delle parole arabe si sono usati i fonemi somali, per cui risultano indistinte nel testo somalo. Nella traduzione, espressioni frequenti come *Allah*, *Wallahi*, sono state mantenute come in originale.

Infine, è qui interessante sottolineare come sia largamente diffusa tra i Somali la credenza che le persone ricevano suggerimenti o informazioni da un potere soprannaturale che può essere Dio o uno spirito maligno. È questa forse la ragione per cui nella fraseologia somala è così ricorrente l'uso del pronome impersonale *la* in frasi come «*waa la i tusay*» [mi è stato indicato], come se si fosse ricevuto un messaggio da una fonte soprannaturale. Lo stesso si può dire per il termine *haatuf*, la cui sinestetica traduzione italiana [voce invisibile/ allucinazione uditiva] ne rende solo vagamente il senso.

Kalahaab Iyo Kalahaad: Trascrizione

Allife Cali Sugulle
Qore Cumar Aw Nuux

Qaybqaatayaal

Caateeye (Cabdillahi Yuusuf Faray)	Ina Caateeye aabbihiis
Cutiya (Xareedo Ismaaciil Duniyo)	Ina Caateeye hooyadiis
Maxamed (Maxamed Axmed)	Degmo wiilka ay is jacaylyihiin
Marwo (Xaliimo Khalaf Magool)	Ina Caateeye walaashiis
Degmo (Aamina Sahra)	Ina Caateeye xaaskiis
Ina Caateeye (Cabdille Raage)	Shaqaaale

Furitaanka Riwaayadda

Hees

M. Axmed	1	Dherer iyo laxaad iyo (ku naq 1)
	3	Dhumucba la ina siiyoo
	4	Ilaah bayna dhammeeyee (Ku naq 3-4)
Kooxdii	7	Wax inaynu ku dheefnaa
	8	Xoogga laynoogu dhiibee (Ku naq 7-8)
M. Axmed	11	Ilaah baynna dhammeeyoo
	12	Ka abaal ka dhacnee (Ku naq 11-12)
	15	Hawl ku dhaqaaqa innaagaa dhimmanee
	16	Hawl ku dhaqaaqa (ku naq 16)
Kooxdii		(ku naq 15-16)
M. Axmed		(ku naq 16)
Kooxdii		(ku naq 16)
M. Axmed	21	Dheddig iyo laboodba (ku naq 16)
Kooxdii		(ku naq 16)
M. Axmed	23	Dhallinyar iyo waayeelba (ku naq 16)
Kooxdii		(ku naq 21-24)
M. Axmed	25	Nimaan dhib gelini ma helo dheefe
Kooxdii	26	Dhididaay
M. Axmed	27	Dhambala ciiddoo ku dhufaaay
Kooxdii	28	Ku dhufaaay (ku naq 25-28)
M. Axmed	33	Dhool gu' baa onkodoo (ku naq 33)
	35	Dhan walba ka hillaacoo
	36	Wuu dhammeeyey dhulkeenna

		(Ku naq 35-36)
Kooxdii		(Ku naq 2x 7-8)
M. Axmed		(Ku naq 2x 11-12)
	47	Dhugtoo bal dheehda dhulkeenna
Kooxdii	48	Dhulkeenna
M. Axmed	49	Barwaaqadii baa Ilaah dhigaye
Kooxdii		(ku naq 47)
M. Axmed	51	Dhagaxiisa a dahab oo
Kooxdii		(ku naq 47)
M. Axmed	53	Dhoobadiisu u ku dhex jiraa
Kooxdii		(ku naq 47)
		(ku naq 2x 25-28)

Aragga Kowaad

Degmo	Haye eeddo?
Cutiya	Haye eeddo? Ii warran. Nabad ee.
Degmo	Nabad eeddo.
Cutiya	Maanta waad soo fogaatay. Bal ii fadhiiso gambar qaado aan shaah kuu kariyee.
Degmo	Mayee eeddo fadhiisan maayee inaan noqdaan jeclahayee.
Cutiya	Xaggaad u noqon maantoo keliya baad noo timidde. Ayaamahan waabad naga raagtayee. Eeddo ma laha waad iga uur xuntahay?
Degmo	Eeddo haddee maxaad iga warsanaysaa waa waxaad ogtahayee waxaa i helay.
Cutiya	Maxaan ka ogahay eeddo waa sidee? Maxaad ii masabidaysaa? Bal yaan derisku inna maqlin oo soddoh xun la moodinee.
Degmo	Cutiyaay inankaagu, ciil-kaanbi buu i baday, Cadhada iga haysa, dibnaha aan calashadaa Cidladaa isagaa i dhigay, ciirsi aan lahayn, Weliba ceeb aanan sheegeynoo, culus ayaan qabaa.
Cutiya	Bisinka! Ceebtuna waa maxay eeddo aad qarinarsaa?
Degmo	Eeddo waxba calooshayda ha baarbaarin waa wax aad ogtahayee.
Cutiya	Mayee eeddo waxba ha iga qarinq ee ii sheeg.
Degmo	Caweysinka dambe ee la seexda aan cuntada qubaa Cadka aan barqaadii u dhigo, caanahaan u shubo Markuu calfan waayo, ciidda aan ku daadiyaa.
Cutiya	Ma intaas keliyaa?
Degmo	Haa.
Cutiya	Eeddo, Inanku waa iska caruur ee, ha dhammaysto cayaarta, Dan baa soo celin doonta ee, cidna how caban maanta, Cadkiina isku yaal, calafna wuu kugu yeeshee, Cawilnaq waa la helaayee, calooshaada adkeyso oo, Dhankiisa reerku ku ciiryee, dhinacaaga adkeyyoo, Caynkii iyo baydda u giiji. Yaa eeddo?
Degmo	Haye eeddo.

- Cutiya Ducadayda aad qabtaayee, dhal sheekhna waa tahay eeddo waan ku ogahayee, yaa!
- Degmo Haye eeddo. Nabadgelyo.
- Cutiya Adduunka, adduunka ma tan oo kale aa la arkay! Odaygii, wiilkii haddee maxaan iraaahdaa rattiba rattiga ka horreeya ambaqaadki suu leeyahay waa horaa la yiriyee. Wixii aabbihii samaynjir uun buu samayne, ma wax ka badan baa? Allahu Akbar! Ihi! Wallaahi marmarka qaarkood ...
- Caateeye Oo yaa kula jooga aad la hadlaysaa?
- Cutiya Mayee waa iska sheekaysanayee. Dikri, waa dikriyaayey.
- Caateeye Haa! Waa dikriyaysay? Waa kugu ogaa cibaadadaa! Goormaa lagugu soo dejiyay?
- Cutiya Waligay baan cibaadaystaa!
- Caateeye Waa hagaag. Waa runteed, runteed! Waxaan u malaynayaa in waa-lidkeena lagu janneyn doono cibaadada aad samaynayso!
- Cutiya Waa baan iska cibaadaysnay anigu, dhal sheekhna waaban ahaan jiray waad ogtahay adaa ka war qaba ee.
- Caateeye Haa.
- Cutiya Caateeyow heedhe, carruurtaadii iyo reerka Iyo ciddaadiiba illowday, oo lacag cirkaa lagu laalaan Carradeenaba ool, oon caddadkeed la aqoonoo Caddaankeedba la waayayoo, callaal baa ku hor yaal.
- Caateeye Magan Allah!
- Cutiya Annaga waad na cidlaysey oo, adduunka waad nagu ciishayee Caska waaga salaadda, immisaad is caddiirtay, sidii aad col tegeyso oo carartoo na illowday. Casho soo jerin weyday, cassarkii ma timaadid, cishihiina maqnaataye, adoo maanta cirroobey, ciddii aad ku tabcaysayee, ciirsiga aad u ahayd, waa mida y kaaga cawdeene, Caateeyow iiga garow. Caawadaa dabadeedna, caweyskii ha maqnaanne, cashadaada u kaalay.
- Caateeye Oo ma anaad i *komandaareynaysaa?*
Cutiyaay hadalkaad isku soo cuna duubtay,
Dhanna waa ka calaacal iyo cabasho aan gun lahayn,
Dhanna waa ka cambaar iyo ceeb aad iila dan leedahay.
Anna kaan celinaayee, canaadkaa iga keenay,
cagajug baa la yiraahyee, bal codkayga dhegeyso.
Naa caruurteenii iyo reerka, adigow ciidan ahaa,
Anna waan cararaayoo, cunnadii iyo arradbeelku
Ciriiri yay ku ahaan baa, cirradaas iga saartay,
Naa waxaan kuu cuganaayay, adna aad ii calmanaysay,
Cutiya ma aha inaan labadeenu ciyaarno,
ee adduunka xaalkiisu waa badanyahay,
cassarkii nooma timaadid, cishihii sooma carrowdid,
oo aniga waad i cidlaysayoo, dhororororor!
Coda an kaaga garaabo, Cutiya ma aha midhkaasiyee,

hadalkii wuu kula ciirey.

Naa hargaha aan camrinaayay, caanateynka aan ka helaayay, cadkii aad iigu gadaysay, ee cusbada iigu daraysay, haddaan kaa cuni waayay, calafkii berri raadi baan, caska waaga salaaddii iyo, cadceeddoon dhulka diirin, u cimaamadanaayay, calooshiina muggeed iyo haddii aanan keenin cantuugona, cishihii iska dhaafee, caweyskii iman maayo ee, cindigaaga u sheeg. Haa! Adduun waa kii horreeyey, waana dambeeyaa, ma garatay?

Cutiya War anigu Illayn wax kaama raboo kuugu yeeran maayee, naftaada uun, naftaada!

Caateeye Maya, maya, xaasha, igama rabtid!

Cutiya Oday intaas la'eg oo habeen walba ...

Caateeye Xaasha.

Aragga Labaad

M. Axmed Haye? Nabad weeye iska warran?

Marwo Haye inaabti? Inaabti sow nabad ma aha?

Beryahaa aragaaga, maannu saarin indhaa.

Kani waa aqalkiinee, haddii aad noo iman weyday, ma cid baad ka irdhowday? Aqoonta taalla dhexdeena,

waan adkaynahayaayoo, ma illaawi karaayee,

haddii aanad ogayn, sow abaal li'i ma aha?

M. Axmed Abbowe sow nabad ma aha, urugo i gelinaysaa,

iyo waan eeday inaabti, hadalkaa dooni maayo waan eedey.

Ibtilo igu gabowday iyo, arami soo kicinaaya,

wixii uurka i jifay baa afkaygii xadaya oo,

ma adkaysan karaayo.

Araggaaga wanaagsan, iyo indhahayga jeclaaday,

ayaan eersanayaayoo waan kuu eed sheeganayaayee,

ereyadayda dhegayso.

Hees

M. Axmed 1 Waxaan arkaa ma adigaa, ma insi baa, ma jin lay alo osay baa?

(Ku naq 1)

3 Ma ilayskii cadceeddee, adduunyada iftiimiya?

(Ku naq 3)

5 Ma affar iyo tobnaad baa, ma oogtii waaberi baa?

(Ku naq 5)

7 Markaan ku eegaan indha daraandaray

(Ku naq 7)

9 Aawadaa ashqaraaray indha daraandaray,

(Ku naq 9)

11 Adigaagaa i ambiyoo asqoobayeey,

- (Ku naq 11)
- 13 Iba mee, i mee, iba mee? Iba mee, i mee iba mee?
- 14 Ma oogad aynnu u baxnay, ma dayax aynnu aadnay,
(Ku naq 13-14)
- 17 Intee baynnu joognaa, intee baynnu joognaa?
(Ku naq 17)
- 19 Ma infkii baa, ma aakhiraa? Ma infkii baa, ma aakhiraa?
- 20 Intee baynnu joognaa, intee baynnu joognaa?
(Ku naq 19-20)
- Marwo 23 Allayle waad i ammaantay, doqonbaase is mooddaa,
(Ku naq 23)
- 25 Af inuu wax taraayoo, amar uu ku gaaraa,
- 26 Ereyadaadaan la amakaagay, ereyadaadaan la ama-
kaagay
- 27 Aawadeed anfariiray, aqoonta gaaban,
(Ku naq 27)
- 29 Ula kac baad oloshayoo ambatayeey,
(Ku naq 29)
- 31 Uugaabayay waan oomayay uugaabayay,
(Ku naq 31)
- 33 Iniin jaceel baad abuurtay, uurkayga aad ku beertay,
(Ku naq 33)
- 35 Arligii baynnu joognaa, addimadaynnu ku haynaa,
(Ku naq 35)
- 37 Ma anigaa, ma adigaa? Ma anigaa, ma adigaa?
- 38 Ma is raacii dhexdeennaan, adkaynayee ilaali baa?
(Ku naq 37-38)
- M. Axmed 41 Mar sidii ilayskii ololkaa, iftiinkaagu i jiiray,
- 42 Mar sidii ubaxii uffadaa, udgoonkaagu i saaqay,
- 43 Ilxirkii wadnahaad, iimaysayoo abbaartay,
- 44 Eebadii kalgacalka aad, unuunka iigu goowsay,
(ku naq 7-20)
- Marwo 58 Inkastoon ololoon, iftiinkayga la yaabo,
- 59 Ama aan uffo roob, ka udgoonay ramaas,
- 60 Assaagay mid ah baan, ooridiisa ahaan,
- 61 Ubadkiisaan xambaari, adduunkiisaan ilaalin,
(ku naq 26-36)
- M. Axmed (ku naq 17-18)
- Marwo (ku naq 35-40)
- War baxso, war baxso. War waa aabahay, Alla hoogey!
- M. Axmed Naa waa biyooolihiiyee, ma aha odaygii.
- Marwo War ma aha biyooolihiiyee waa aabahay.
- M. Axmed Ma isagii baa? Goormaan imaadaa?
- Marwo War berrito, berrito.
- M. Axmed Caawa, caawa.
- Marwo Maya maya habeen dambe. War orod baxso!

- Caateeye Haye? Meeshaan wixii ka qablamaayay meeye?
Marwo Xaggee aabbo?
Caateeye Naa dadkii meeshaan ku bardoodiyaayay meeye? Xaggee aadeen?
Marwo Aaabbo miyaad waalata? Waa maxay ma ...
Caateeye Adaa waalanoo wareegaaya ee i tus meesha ninkii ka heesaayay.
Marwo Allah aabbahay anuu i caayayaa, aniga ma anaa niman ila joogeen!
Caateeye Cutiyaay! Habartaa aan arko habartaa! Isu kay boohi. Ilaahow yaa inta qaato
Cutiya Hooyo, maxaa ku helay?
Marwo Hooyo waa i caayayaa aabbo. Wuxuu leeyahay niman baa halkan kula joogay.
Cutiya Wallee Caateeyow, iska tag hooyo, Wallee Caateeyow waxaan ka baqayaa, maalin walba ...
Caateeye Hee?
Cutiya Horta ma ogtahay lafahaas waxa ii yeelay inay tahay saddexdiinaas qof kala celintooda?
Caateeye Hussss. Aniga afkaaga dheer haygu soo taagin.
Cutiya Caateeye, hadda maxaad ku dishay gabadha yarta ah? Waa aniga maalin walba ani iyo adigu uun ...! Wallee Caateeyow!
Caateeye Waxaa la yiri, saddex aan saddex daynnin baa jirta:
Indho aan ilmo dayn
Madax aan wareer dayn iyo
Hilib aan dhaqdhaqaaq dayn.
Cutiya Waayeelkood intaasiba ee, maxaad ku dishey yarta yar?
Caateeye Naa iga aamus baan ku leeyahay ha ila bocoolo guran ee.
Cutiya Yaa kaafi! Oday weynaaday oo maalin walba caruurta ...
Caateeye Uus baannu ku leeyahay. Toban goor baannuu ku sheegnay ee, wax xillay afkayga ka raadinaysaa!
Cutiya Haddee hadaan kula sii gurto xaalkaa xumaanayee.
Caateeye Ila guran mayso waana sii waddaa Muslinow!
Hilib aan dhaqdhaqaaq daynini waa nin rag ah aan rag lahayn baa la yiri. War saas ha la yeeluu leeyahay oo haddee yaa u soo nuuxsa-naaya!
Indho aan ilmo daynini waa nin curaadkiisu xunyahay baa la yiri.
Cutiya War ha iga habaarin curadka!
Caateeye Haye! Madax aan wareer daynini waa nin naag xun qaba aa la yiri Isagoo caafimaad qabo uu u imaanaya, markaas ay hadal ku duraysaa. Dhag! Madaxii baa kala dillaacahayaa.
Cutiya Soo gaabi hadda iyo dan?
Caateeye Naa waxaan ku leeyahay, masayr baa ku galay anna is gudguduudiska iyo waxaaga waa arkaay ee cawdu billayso. Yaa? Caateeye meelna uma socdo ee.
Naa dharaarta aan hiirtii jarmaadoo, harkii soo noqon waayo,
iyo habeenka aan yara raagee hor uu soo iman waayo,
naa sidii geel la horaayo, oo haradii la dul keenay,
oo heesihiisa walwaal iyo, helelay la tumaayo,
hugunkaa gurigayga, had iyo jeer ka baxaaya,

- iyoo hunnuhunnuudiibaa ogaaday ee, ma haasaawe tag baa?
Inanteeni hallowday, hallowday ee, ma haatuf baa u yimaadda?
Naa ciddan ay la hadlayso, iyo ninkan ay la hirweyso,
ee heesaha u tirinaaya, iyana ay la hadaaqdo, helelee-dhararan!
Hagaag iigu caddee, hadda eeg Cutiyay
Haddaanad sheegin wallaahina, hangool aan dhigayaa oo labadiinba
hanka iyo, halbawlahaan jarayaa. *Subito*. Iigu dhaqso.
- Cutiya Haddaba heedhe Caateeye, waan is afgaran weynay,
Caateeye Haye!
Cutiya Adna waad wareersantahoo ma laha saakaanad shaah cabbin,
Caateeye Hii? Ihi-ihii!
Cutiya Ma garatay? Oo suuqii iyo wixii hargihii iyo belaayadii baa madaxa
kaa soo qabatay, aniguna cadhaan la kax ahaa, dee waxaan ahay beer
wax dhalay ee. Laakiin heedhe, ma haddaad *nastaradiina* moodday
rag guriga ku dhex jira?
- Caateeye Oo naastaro goormaan ku heshiinay? Yaa ruqseeeyey inuu gaba-
dhayda la heeso naastaro?
- Cutiya Laa Ilaaha Illaah! Ilaahow maskax baannu ka barinay. War waa
Naastarada deriska.
- Caateeye Tee?
Cutiya Nastaradii deriskee heesaysay miyaad sheegaysaa, mise wax kale
aad ii haysaa?
- Caateeye War bal isu kaalaya!
Cutiya Maadse i tiraahdid naa i sheeg waxa hadlayay maxaad ulaha iigu
qaadanaysaa? Caateeye sheydaanka iska Naaroo waxaad yeeshaa ...
- Caateeye Haye, haye? Ma markeenniibaa! I sii, i sii, kirliga weyso iigu shub.
Aniga gacantaadaasaa layga saaranyahay. Mar hadday i taabato bes
baan ahay.
- Cutiya Haye.
- Cutiya Hooddeyn Dugsiye, ii warran? Caawa waad soo dheeraatayee!
Haye Xaaji bal fadhiiso kursigaas ku fadhiiso.
- Dugsiye Fadhi laygaga darane, xagga u siko.
Cutiya Haye? Si baabad u caraysantahee! Bisinka! Haye?
Dugsiye Haye, inay igaga kaa bi'ina ma ogiyee! Cutiyay, muddo doora, derisna
weynu ahayn, dadkana waysu jeclayn.
- Cutiya Waa run.
Dugsiye Ha yeeshee dab kuleel iyo dareen baad noqoteen oo,
waa igu soo darsateen.
Inankaagii danlaawe dabbaalka ahaayaa,
dukaankii iga booboo, lix bilood dam ka siiyey.
Haddeer waan daydayaayay, Degmaan soo maray haatan oo
Maba tagoba agteeda. Hadda daynkii aan ka rabaayee,
haddii aadan daween oo degdeg beeso ii siin oo,
dowgayga i marin weydo, wallaahi waan dilayaa.
Markaas dembigiisana duhurki iska magaa: oo wallahi waa dilayaa.

- Cutiya Maya ee magtaasi haynoo dambayso Xaaji Dugsiye ee, dayn waa la doontaa, laakiin waxa kugu buro ah, ma aragtay cayda iyo dilidda aad sheegayso.
- Dugsiye Haddii la qaatona waa la keenaa. Maxaad u keeni weydeen?
- Cutiya Maya, waa dilayaa iyo waa dabbaal iyo Illayn annagu waa ka naxaynaa waa curadkayagiiyee, sidaas ha u hadlin kow dheh.
- Dugsiye Warkii oo gaaban, ama wiilkii ama beeso.
- Cutiya Oo willka ma beesaad u qaadanaasaa?
- Dugsiye Oo saan yeelayaa?
- Cutiya Haba ahaatee Xaaji, wixii aad ku leedahay ... oo horta meeqaad ku leedahay?
- Dugsiye Laba kun iyo shan boqol. Ma badna!
- Cutiya Wax allaale iyo waxaad ku leedahay anaa ku siinaaya ee Xaaji berri casarkii ii imaw.
- Dugsiye Hadal naago waa aqaanee duqa aan is aragnee duqi aaway?
- Cutiya Maya duqa waxba uguma jiraanee, reerka anigaa hadda jooga ee duqii wuu maqanyahayee, waxaad rabto anaa ku siinaya ee sow lacaguun kama rabtid?
- Dugsiye Ka badan kama rabto.
- Cutiya Aniga iigu imaw. Raallina ahaw, yaa Xaaji?
- Dugsiye Hadda wiilkana aduunba dhalee ogow.
- Cutiya Waa yahay.
- Dugsiye Waa isku ognahay?
- Cutiya Haa, waa isku ognahay.
- Dugsiye Waa yahay.
-
- Caateeye Iihiii! Oo waxan ku leeyahay ...
- Cutiya Haye Caateeye?
- Caateeye Walaalay maad noo safartid haddaad sidaa xoolo u hayso?
- Cutiya Xaggaan u safraa?
- Caateeye Affarkun anaa ku siinaaya, laba kun anaa ku siinaaya! Oo waxaan ku leeyahay maxaad sidatan noogu geleysaayoo, xoolaha xoolaha noogu soo darsan weyday? Maanaan garan illaa hagbaddii baad ka xoolaysatay!
- Cutiya Dee wax gooniya illayn ma haysto ee waa isla wexeenniiyee, wiilkana innagaa dhalee, anigu xaggaan ka keeni?
- Caateeye Oo anaa bixinaaya?
- Cutiya Adaa bixinaaya. Nacam.
- Caateeye Magan Alla iyo magan rasuul! Magan Alla iyo Magan Rasuul! Wax aan bixinayaa ma jirto.
- Cutiya I dhegeyso. Addunku ma aha sidiiyoo, ilbaxnimaa la rabaa.
- Caateeye Kow!
- Cutiya Ninkastaa ubadkiisana Iskuul buu u diraa
Ilaahay mahaddiisna, adduun buu ina siiyoo,
Anfacood iyo maanta, arradtirkooda dhammaan,
waan awoodi karnaa. Ha aadeen labadooduba,

- dugsiga weyne aqoonta, aad wax ha uga barten, Caateeyow.
Haddii Eebbe yiraa, markii ay aflaxaan,
naftooday ambaqaadi, innana weynnu u aaiyoo
wey abaal gudayaan.
Maanta sow Axad ma aha? Isniintaa la lahaa,
ardadii ha la keeno, Rooma aadi lahayd,
ama Iglan loo diri lahaa. Aroortaan geynahayaayee,
u soo iibi alaabo. Yaa?
- Caateeye Haa. Oo alaabtii baan hadda doonaa?
Cutiya Haa.
Caateeye Oo war nimanyahaw yaa Allahiis Alle yahay?
Bal islaantan waalatay eega, iyadoo ay nagaan joogtay,
iskuul baa la galaa iyo, ilbax baa la noqdaa,
ayay moodday ammaan. Afka Eebbe ku gooyoo,
abeeso kuu gashay laabta ee, bahalyahay naga aamus.
Naa miyaanad ogeyn, in alhuum iyo ceebba,
iskuulku aabbahooda ahaaday? Ubadkaygu Quranka,
aad ha iigu bartenoo, Ilaahood ha garteen.
Af qalaad oo la baro, oo Ilaahoodii abuurtiyo,
illowsiinaya diinta, ayaa loo unkayaa,
anshaxoodu xumaayoo, haddii ay affar buugoo
addoonsigu leeyiyo, arladiisa bartaan,
aabbahood iyo hooyey, aflagaaddo u keeni.
Aqalkay ku dhasheen iyo, alaabtay ku dhaqmeenna
Dhammaan awa urayaa. Uf!
Adoogood la cadaab, urubboo la jeclaystaa
Uurka loogu abuurayoo, waa udgoontahay Rooma,
Iglan ma aha sidaas, waxani waa nolol ey,
iyo Afrikaanka middiisa, *uffaa!*
I am sorry waxaas ay akhriyaan oo,
abaalkoodu ahaan. Maanta oo Axad ah iyo isniintaa berrito
meella aadimahayaanee, ha jooheen aqalkooda.
- Cutiya Caateeyow heedhe ..
Caateeye Naa garabka ha iga salaaxin! Anigu waa aqaannaamuraad baad leedahay. Taas i tortorsiin maysid. Waan soo jeedaa.
- Cutiya Mayee hal mar i dhegeyso Caateeye.
Caateeye Hii?
Cutiya Ilaah baan kugu dhaarshee, carruurta ha iga irdhayn,
oo assaagood ha ka reebin, indhabeel weeye sidaasiyee.
- Caateeye Waa kow?
Cutiya Waa kaas.
Caateeye Diidayee, Ilaah baan kugu dhaarshee ha igu khasbin, awel baan ku khasaaree.
- Cutiya Maya, maya!
Caateeye Elementaarihii iyo Infiryoorihii yaan khaati ka joojee Unifeersatiga jooji Cutiyaay, Cutiyaay, haa.
- Cutiya Waa inoo dan.

Caateeye Inoo dan ma ahee, sidooda ha ku joogeen.

Aragga Saddexaad

M. Axmed Haye? Bal iska warran?

Gabar Haye? Nabad ee.

M. Axmed Naa anigu nabadna garan maayee, waxaad yeeshaa, inantii Marwo la oran jiray, dee ma laha xaalkayaga war baad ka haysaa oo beryahan wad la socotaayee.

Gabar Haa?

M. Axmed Maalintii isugu kaaya dambaysayna odaygii baa nagu qayliyayee, bal inaan la arrinsadaan doonayaa iigu yeer.

Gabar Waa tahay.

Marwo Haye inaabti maxaad sheegtay?

M. Axmed Wallaahi iyo Billaahi inaan waxba garanayn maanta.

Marwo Inaabti si baad maanta yare tahay oo u uruursantahay ee maxaa ku helay?

M. Axmed Waad ii jeeddaayee, waxaad yeeshaa, arrinteennii dee waa adigii ogaa halkay maraysayee, maxaynnu ... maxay kula tahay?

Marwo Dee maxay ila tahay anigu diyaar baan kuu ahay. Aabbahay waad ogayd cishadii dhoweyd, wuxuu igu sumeeyay. Wuu i dileyoo iimaan kuu igaga qaaday qawda siduu iigu hayay.

M. Axmed Haye?

Marwo Dee aniga arrinkii sidii uun buu iga yahay.

M. Axmed Kow.

Marwo Dee adigu uun inoo shaqeeyoo dee adigu waxaynnu ku meel marno, inoo samee. Ama taag lahaw ama tamar lahaw weeyaan!

M. Axmed Waa hagaag.

Hees

M. Axmed 1 Tiiraanyadii bayga tira badatoo, way tira badatoo

2 Tabaaladii way tarmaysaayay, tarmaysaayay

(Ku naq 1-2)

5 Waxaan tebayo mooyaaney, mooyaaney, mooyaaney,

(Ku naq 5)

7 Toban jeer xalay soo toosay

(Ku naq 7)

Gabdho 9 Toban jeer xalay soo toosay, soo toosay, soo toosay

(Ku naq 9)

11 Waxa uu tebay waa, tagoogadiiye

M. Axmed 12 Ama taag lahaw, ama tamar lahaw, tusaale weeyaaney

(Ku naq 12)

14 Tilmaanta qaata, tilmaanta qaata, waa lagu tusaalqaa-
daayay.

Gabdho 15 Waa taag lahaw, oo tagoogta iyo cududdaadana lagu
tooggo beelaayay.

16 Waa taag lahaw.

M. Axmed	17	Taababkoo wax qabtiyoo, garba tiirinayiyoo (Ku naq 17)
	19	Turuq baad sheegatee. (ku naq 15-16)
Gabdho		
M. Axmed	22	Tabaa hoose iyo tabco kuu qarsoon (Ku naq 22)
Gabdho	24	Waa tamar lahaw, arrin toosanoo toobiye ah baa lagu taabbaqaadaayay.
	25	Waa tamar lahaw. (Ku naq 22-23)
M. Axmed	28	Talo meel martaa. (ku naq 24-25)
Gabdho		
M. Axmed	31	Hal tuurli nin bay la toosantahee, la toosantahee (Ku naq 31)
	33	Labadaa talo tii Allay noqonney, Allay noqonney (Ku naq 33)
		(Ku naq 5-8)
Gabdho		(Ku naq 9-11)
M. Axmed		(ku naq 12-14)
Gabdho		(ku naq 15- 16)
M. Axmed		(Ku naq 22-23)
Gabdho		(ku naq 24-25)
M. Axmed		(Ku naq 22-23)
Gabdho		(ku naq 24-25)
M. Axmed		(Ku naq 26-28)
Gabdho		(ku naq 24-25)
Marwo		Haye?
M. Axmed		Dee waad maqlaysaayee, Ilaahay ha inala jiro.
Marwo		Ilaahay ha inala jiro ee orod shaqa tag, anna waan ku sugayaa.
M. Axmed		Caynkaa ha inoo ahaato. Nabadgelyo.
Marwo		Waa caynkaasee nabadgelyo.

Aragga Affaraad

Dugsiiye		Haye?
Gabar		Haye? Nabad ee.
Dugsiiye		Wasiirkii ma joogaa?
Gabar		Waa joogaa.
Dugsiiye		Waxaan rabaa ... een irridkiisa i tus. Xafiiskiisa.
Gabar		Laguma tusi karo.
Dugsiiye		Xaa jira?
Gabar		Waa sidaa. Waa caraysanyahay saaka oo indhihii baa casaaday.
Dugsiiye		Xuu cabbay?
Gabar		Cid u dayn kari maayoo way canaananayaa. Codka hoosna u gaabi, cabaadkaagana dhaaf.
Dugsiiye		Caloshu ku xanuuntay indho adagaa! Bal shacabkan mar la doono, haddii doorasho taal, marna la iska dedaayoo,

- dayrka la iska xigsiiyo, yaa! Ee dantaada ku gaar ah
Dowladda weynna Ilaah baan ku dacweynay. Daarahay ku
Jiraan, ha ku soo kor dumeenee, laguu dayn kari maayo,
adigoo daabac tolaysoo dermadaada ku jifaa la soo doortay
wasiirkee, yaa! Eebbahay ku dullee, xumey daaman madow!
Laguu dayn kari maayo, anaa u tegaaya. Iga celi!
Iga celi hee!
- Gabar Haddaanad qaylada dayn biliis baan kuugu yeerayaa.
Dugsiiye Askar *gaalshire* ee *munishiibiyana* keen ee ha iga wadeen meesha
anaan wasiirka u tegin!
- Shaqaaale Waa maxay qayladu?
Dugsiiye War qofkan looxa aheed meesha fadhiisiseen. Wasiirka aan rabay
anigu. Markaa laguu dayn kari maayee codka hoos u dhigoo cabaa
dkaagana dhaaf ku lahaa. Maxaan u dhaafaa wasiirkaan u socdee.
- Shaqaaale Adeer heedhe, inanta dowladda shaqada u dhiibatee, ha caayinee,
maxaad rabtaa adigu?
Dugsiiye War maandhow la kala roonaa!
Ina Caateeye Dillaal baa, Wardhiigley dabadeeda dukaan aan ku
lahaa, inta dayn ka amaahday dib u soo noqon waayay.
- Shaqaaale Oo dabeedna ma daynkuu ina Caateeye Dillaal kaa amaahdaad
inanta ku caayaysaa adigu?
Dugsiiye Saakay waa ma dambaystii oo waan dagaal tegayaa,
dulmigaa uu igu haayona dagaal baan ka xigaayee
wasiirka aan ka dacweeyee waa lay dayn karayaa?
- Shaqaaale Ma ina Caateeye Dillaal daynkuu kaa qaataad wasiirka ka doonaysaa?
Dugsiiye Dee wasiirka waxaan maqlay waa la shaqeyyaa.
Shaqaaale Oo hadduu shaqeyyo wasiirka ma dayn baa loo soo doontaa baa
lagu yiri?
- Dugsiiye Marka mushaharka la siiyo le ha la iiga gooyo.
Shaqaaale Waxaad yeelaysaa nin weyn baad tahay ...
Dugsiiye Igama yarid!
Shaqaaale Waan ku tilmaamayaa. Waa inaad meesha aan kuu tilmaamo xoo-
lahaaga u doonataa, ama ninkaad doonayso aad ka dacweysaa.
- Dugsiiye Hadday i anfacdo.
Shaqaaale Waxa loo doontaa haddii nin dayn kaa qaato, ama qaaddiga ama
biliiska. Labadaasaa mid laga ashkatooda.
- Dugsiiye Hadda naag mehersan maayo ee ogow waxaan doonayaa beeso layga
qabo ee.
- Shaqaaale Waan ku tilmaamayaa adeer anigu. Caynkaa weeyaan. Halkan looma
soo doonto, wasiirka looma soo doonto dayn.
- Dugsiiye Waa qaaddigaad leedahay hadda? Inaan ka soo helaayo ma u ma-
laynaysaa?
- Shaqaaale Ama ka hel ama ka waayoo nabadgelyo. Xafiisyadana sidaa looma
soo galo. Weligaa nin weyn baad tahee xishood.
- Dugsiiye Nabadgelyo.

- Ina Caateeye Haye iska warran? Meel ma tegin ee musqusha aan ku jiray.
Shaqale Haa musqusha aad jirtay!
Ina Caateeye Haa, inanta aan u sheegay markiiba.
Shaqale Amba waan ku arkaayay inaad musqusha tagtayee.
Een i dhegayso in yar baan ku oranayaa.
Waryaahee waa inanka had iyo goor halkan gaar baad
Wakhtigii ku idlaysay, adiga aa is hagranaaya oo naftaada
Hodaaya ee hoosaasada maad naga daysid?
Sida maanta habboon ee hannaanka xeerka ku taal,
u hoggaansami weyday, waa adigaa ka habaabayee hilineedii
ka leexdayee, shaqadii iman waayday, yaynaan isku harraadnay.
- Ina Caateeye Haye? Wad.
Shaqale Wax badan baan hoos u dhigaayay
Oon arrintaada hagoogay, habilaawe danlaawow
Hanfade waalan sidiisa, hullaabtii iska qaadday.
Haddaanad hawsha xafiiska, hareertaada wadaynin
Madaxdaiga horraysaan, hawraartaada u sheegi.
Anigu shaqa kale meeshan dee ku qarin maayo
Maalin walba ku qarin maayo.
- Ina Caateeye Waxba ha i qarinin, maxaad ii qarinaysaa Allaba ima qarinee.
War waxaan ku leeyahay:
Hiirtaan soo kallahaayey oo, ilaa ay hadhka gaadho,
horteed maan nasaneyninoo anigu hawsha xafiiska
heegan baan u ahaayoo, dhankayga waan hananaayay.
Hannaankeeni iyo xeerkana.
Adigaa ka habowsanoo, anigaa ka hanuunsan ee hagaagsan ahaa.
War halkan aad yara gaadhay iyo hodadaamo caddan iyo hoos
Aniga igu hodayso, illayn kuu habran maayo oo,
habqan weeye waxaasi ee, haahuuda ila dhaaf walaal.
Aniga canaan iguma lihid iyo inaad ii cagajuglayso.
Anigu dawladdaan u shaqeeyaa nin kula mid ah baan ahay. Ma
maqashay? Taada ka bax tayda aan ka baxayaa.
- Shaqale Xafiiska sidaa kaga wada shaqayn mayno, imminka lacagtii baan
idin siinayaa.
- Ina Caateeye Iskaga tag dee haddaanad sidaa kaga shaqaynayn.
Shaqale Kaalay inanta. Mushahaaradaadii waa taa. Shaqadiina dee geestaada
ka wad nabad gelyo. Waryee.
- Ina Caateeye Anna i sii taydii.
Shaqale Oo waxan ku weydiiyay wax kale aan illaawee, waxaan ku weydiiyay,
odaygii Xaaji Dugsiyee ee dukaanka lahaa dayn miyaad ka qabtaa?
- Ina Caateeye Haa
Shaqale Haddeer uu yimi meeshaan.
Ina Caateeye Dee waa yeelkadiis. Maxaa kugu jira?
Shaqale Dacwad baan u qabaa, waan dagaallamayaa
Hadallo aan dawba ahayn, ayuun buu daldalaayay
- Ina Caateeye Dillaal baa xoolahaygii dafiraa uu
Dadkii maqashiiyay. Dee waxaasi waa doqonnimo. Yaa?
- Ina Caateeye Waxaan ku leeyahay adeer

- Shaqaale Waxaasi waa doqonnimo ee waxaan uu daba joogo, duqa maad iska siisid? Oo dee maxaa ku qaaday? Shaqadarradii baad deynna ku darsatay! Oo yaa ku wadaaya?
- Ina Caateeye Ma intaad wax walba soo dhaaftay baad dukkaanleydiina waxaad u noqotay wakii! War adeerow lacagta i sii. Ninkan aniga iyo isagaa wax isku lehee waxba kuuguma jiraanee.
- Shaqaale Imminka maxaan kaa reebaa inaga daa waxaas oo waa dayn kaa go'aayee?
- Ina Caateeye Adeerow daynka nin baa igu leh anaana u geynaayee i sii adigu ila maad shaqaysan lacagtee.
- Shaqaale Imminka miyaan ku wada siiyaa?
- Ina Caateeye Maya ee bar la har! War na sii lacagta!
- Shaqaale War hooy daynka iska bixi. Nabadgelyo.
- Ina Caateeye Ma intanaa wuxuu wax ma kaa gooyaa, wax ma kaa jaraada i haayay? Waa intan!
Dharaar kastaan kallahaayay, oo bil idil baan ku dhibtooday, shan boqol ooy wax dhimeen bay, abaalgud iiga dhigeen, dhanna gaariba mayso, kiradii waa boqol dhan, masruufkii saddex dhaafoo, affar buu ku dhowaaday.
Bal dhinaceen ku hagaajin? Dhanna!
Tan sigaarka ku dhuuqay, dharka tii lagu mayray, dhuxushii iyo biyii, nalkii dhawr iyo toban weeye, dhaldhalaalkii kaleeto iyo dhiidhiidii iska daayoo, intaasoo dhammi maanta sow dheeraad iguma aha? Haa!
Maxaan samayn haddaba? Xaggee baan ku hagaajiyaa?
Allaylehe aan iskaga dhoofo. Oo xaggay i gaarsiin dee aan ku dhoofooba ee? Meelna! Anaa aqaan allayle sidaan yeelayo. Sidaan yeelayo, anaa aqaan. Naftu hadday kaa bixi weydo waa hanka la isku dhuftaayee ma ogtahay? Haa. Dhan walba ha lagu qado ee dhegley aan ku shuboo caawa aan ku dhammeeyo, mar dhanaan, marna dhayda, marna dhiinka guduudan. Inta aan ka dhergo ayaan dhooddina fuuli! Gararam, Gararam, Gararam! Bal maxaa dhici doona? Kollay waa dhakafaare, dhabannahays ha timaaddo. Sidaa si ay kaga fii cantahay ma jirto. Haahey.
Ihiihii! Maxaad ku qoslaysaa?
- Gabar Dabbaalnimadaad aan ku qoslayaa.
- Ina Caateeye Ma anaa dabbaal ah?
- Gabar Haa. War lacagtii lagugu lahaa qaar iskaga bixi, xaaskaaga iyo caruurtaadana qaar u geyso, dabbaalnimada iska daayoo.
- Ina Caateeye Xaalkani xaal rag weeye. Meeshan xaal naageed laguma hayee waaxaad yeeshaa, een halkaa fadhiiyoo buugga ii saxeex.
- Gabar Buugga shalaa la igu qabsadayoo kuu saxeexi maayo.
- Ina Caateeye Iska dhaaf berriba waan saxeexanee.

Aragga Shanaad

Ina Caateeye ayaa Liido u cayaar tagay.

- Ina Caateeye Waxaan ku leeyahay, cid miyaa kula socotay?
 Gabar Maya, maya, mid xun oo faataadhugle ah baa ila socday.
 Ina Caateeye Macne kuma jiro kaas yaa?
 Gabar Macne ma leh.
 Ina Caateeye Cirka u tuur kaas. Yaa? Ani iyo adigu maxay kula tahay haddaynu ... Yaa?
 Gabar Waa wanaagsantahay.
 Ina Caateeye *Abosto?* Yaa?
 Gabar Haaheey.
 Ina Caateeye *Ookeey.*
 Gabar *Haye? Allah* maxay belaayo wareejinayaan! War waa maxay waxani?
 Wiil Aniga af kala tag baaba igu dhacay.
 Gabar Alla bisinkii iyo Alifka!
 Wiil Day, day, day!
 Gabar Alla, Alla, Alla! War ciyaarahayagii Soomaaliga ahaa waa kuwaa laga baxayoo la kharribye, maxaan samaynaa?
 Wiil Ma ogtihiin cayaaraha Soomaaliga ah waxaas oo dhan in laga helaayo? *Tiwestiga* iyo *jajajada* iyo *maringada* iyo kulli.
 Gabar Wax walba waa laga helayaa.
 Wiil Hadda aynu wax ka qabannu si aynu cayaar Soomaali ah cayaartaa ugu bedello.
 Gabar Dee yaa wax ka qaban?
 Wiil Anaa wax ka qabanaaya.
 Gabar Ma adaa wax ka qabanaaya?
 Wiil Aniga igu duub.

Ciyaar Soomaali (Wiglo)

- Wiil 1 Hoohohoo ma taas aa keenteen?
 (ku naq 1)
 3 Intaa suuq is taagteen, tafihii xayddeen,
 (Ku naq 3)
 5 Isu wada tilmaanteen, isu wada tilmaanteen,
 6 hoohohoo ma dharkaa tuurteeney?
 Koox 7 Hoohohoo tanina waa yaabee ma taas aa keenteen?
 (Ku naq 7)
 Wiil (ku naq 1)
 10 Inta kor u taagteen, tidicii ka dayseen,
 (Ku naq 10)
 12 Timihii kuusteen, timihii kuusteen,
 13 Hoohohoo ma *tuubbaa* keenteen?
 Koox (Ku naq 7-8)
 Wiil (ku naq 1)
 17 Intaad meel is taagteen, xaglaha aad ka tiicdeen,

- (Ku naq 17)
 19 Tin iyo cirib gariirteen, tin iyo cirib gariirteen,
 20 Hooohoo ma tuwis baad keenteen?
 Koox (Ku naq 7-8)
 Wiil 23 Tani waa taayadii hore ee.
 Koox 24 Haa haa haa haa
 Wiil 25 Oo sidaas aa loo subkaayay
 Koox (ku naq 24)
 Wiil 27 Oo tidaca looga dhawraayay,
 Koox (ku naq 24)
 Wiil 29 Tumashadeenna weeyaanay, idinna waa iska tuurteen
 (Ku naq 29)
 31 Heleeeley heley heleeeley haa
 (Ku naq 31)
 (Ku naq 23)
 Koox (ku naq 31)
 Wiil 35 Oo sidaas aa loo tusmeeyaayay,
 Koox (ku naq 31)
 Wiil 37 Tidica looga dhawraayey,
 Koox (ku naq 31)
 Wiil (Ku naq 29-31)
 sida sida sida sida, sida sida sida.

- Ina Caateeye *Ey kabaryeeri!*
 Kab Wakhtigii waa dhammaaday, duqayga. Waa la xirayaa Baarka e ka soo baxa. Waa la seexanaayaa.
 Ina Caateeye Maxay waaye?
 Kab Saacaddii waa idlaatay.
 Ina Caateeye Maxaa idlaaday?
 Kab Saacaddii, saacaddii way idlaatay walaal.
 Ina Caateeye Waryee saacad annagu ma naqaannee beeso aan qabnaa.
 Gabar Dee saacaddii Baarku furnaan jiray way idlaatay. Waa wakhtigii seexashadda.
 Ina Caateeye Shshsh. *Senti, noi voliyamo beere kalkoosa no?*
 Kab Way idlaatay saacaddi oo wakhtigan waa la xirayaa baarka.
 Ina Caateeye *Wa beene, waa beene.* Iska bax. Een *senti*, aniga iyo adiga caawa weynnu is aroosaynaa haye?
 Gabar Waa yahay.
 Ina Caateeye *Faajiyaamo sbossa?*
 Gabar *Wa beene.*
 Ina Caateeye *Allora tu sey miya moolya.* Naagtaydii baad tahay.
 Gabar Ninkaygii baad tahay adna.
 Ina Caateeye Naagtay.
 Gabar Ninkay.
 Ina Caateeye *Senti qaaddiga ma aadaynaa?*
 Gabar *None nejesaariyo.*
 Ina Caateeye *Juusto juusto. none jejesaario. andiyaamo?*
 Gabar *Andiyaamo.*

Aragga Lixaad

- Askari Saacaddii waa tan dhammaatayoo, Qaaddigii wuu soo socdaa ee aan Biirooga saffeyo.
- Qaaddi Haye? Nabad sheeg.
- Askari Subax wanaagsan.
- Qaaddi Waa subax wanaagsan. Maanta degdeg baan u baxayaa oo shaqo debedda aan leeyahayee cid i sugaysa ma jirtaa? Bal hadda eeg.
- Askari Bal aan eego. Islaantii Xaadsan iyo ma joogaan Calowla midna, ee laba nin baa jooga.
- Qaaddi Soo geli, soo geli.
- Askari Soo gala waryaa. Ulaha iska dhiga waryaa.
- Ina Caateeye U yeer dee ninkii dacwada ii qabay anuu shuqul badan baan leeyahay ee.
- Dugsiieye Qaaddi waa aniga. Ninkaan aan dacwo u qabaa.
- Qaaddi Dacwo aad u qabtaa? War maxaa jira?
- Ina Caateeye Mooyee dee isaga weydii. Maxaa jira dee dacwad buu ii qabaa.
- Qaaddi Haa. Halkan dacwad baa loo sameeyay assalkeeda.
- Dugsiieye Waa ogsonnahay, waa waxaan u nimi.
- Qaaddi Diinteenu waa mid ballaaran, oo dockastay u kacdaa, oo annaga aa hayna daliilka. Kitaabka annu dayeeynaayoo, mar haddii danta guud iyo dul iyo hoosba la fiirsho, xaajadu way deganaan.
- Askari Way deganaan. Allow ma ogtahay!
- Qaaddi Labada isu dudaysa, wejiga isu dadbaysa, saw halkii isu duubtay, ee isu soo duday ma aha? Labada isla degeysana, meherka isku daraaya iyo Saw dawadeedii ma hayno.
- Askari Ilaahow ma ogtahay!
- Qaaddi Meherka isku dabraaya ee isu daaddihinaayaa Debnahaygan ma saarna.
- Askari Debnihisa ma saarna, war bal masaladan kaalaya!
- Qaaddi Labadii kala duusha ee midba daan u tallaabo, waa la kala durkiyaayee, ninkii oo dusdusaaya, iyo naagtii oo dafdaflaysay, sow halkii kala daysay, ee kala dayrisay ma aha? Intaasii waa digdigtii iyo damdamtii shaqadayda Iyo tilmaanteedii duleed ee ma dacwad baydun qabtaan?
- Ina Caateeye Qaaddi soo gaabi soo gaabi.
- Askari Qaaddiga ha la trabalin waryaa. Aamus baan ku iri.
- Qaaddi Dooddii baan furaayaa ee, farahaan dufanlahayn, wax ma duugi karaan ee, waa xafiis dawladdii leedahay ee, lacag doodda bisleysoo degdeg aa la rabaa.
- Askari Degdeg aa la rabaa!
- Qaaddi Waraaq aa la diraayee, xaashi daabac ku yaallo, ka soo iibsha dukaanka.
- Askari War ka soo iibsha dukaanka.
- Qaaddi Degdeggaasi ma fiicna ee, arrinku wuu degganaan ee,

- Dugsiiye bal daboolka ka qaada. Dacwadiina sheega war.
Qaaddi Qaaddi horaannu u soo iibinay. Waa tan. *Faranka Boolladii iyo Karta Bulaatadii* iyo wixii oo isku jira.
- Qaaddi Haa. Horaad u sii diyaargarayseen! Bal mudducigow bilaw oo magacaa?
- Dugsiiye Xaaji Dugsiiye.
Qaaddi Mmmmm! Xaaji Dugsiiye, maxaad u sheeganaysaa ninkan?
Dugsiiye Ninkani inta biil iga qaatay buu lacagtii bixin waayay oo lix bil baa isku gaaray. Lix bil.
- Ina Caateeye Oo ho. Qaaddi beentiis weeye. Lix bilood baad sheegtee laba biloodna iguma laha.
- Askari *Shadhab* waryaa. War aamus waryaa.
Qaaddi Aamusa, aamusa. Midi iga ba'aan, midna waa barihiina, bugaagta xeerku ku yaallo, baaxaddoodi iyo xoogga, buuraha ka ballaaran, badweytoo qulqulaysa, webiyaasha butaaca, oo biyohoodu kaceen, buruudkoodu ka weyn.
Ee haddaan baaro kitaabka ninka booliga qaata, ee lacagtii bixin waaya, haddii uu dadka boobo, oo bareer loogu caddeeyo, qodobka baadida doona aa bayaan loogu tilmaamay oo gartiisa waa bisleeyay.
Askari Bayaant loogu tilmaamay! War bal Masaladan kaalaya!
Qaaddi Boqonta iyo gacmaha aa biro loogu xiraa, oo Boliiska aa u dirraa.
Askari Oo askariga aa barbar jooga. *You Biladi Hel*.
Qaaddi Waxa buuq la yiraahdana, loogama baahna xafiiska ee nin walowba badbaadada, barbarkaaga ogow.
- Askari Ogow waryaa.
Qaaddi Hadba kiinna bilaaba, ee bandhigaaya gartiisa, ka kalaw ha ka boobin ee biya shubkeeda dhegayso.
Waxa been la yiraahdo hadalka la isku barxaayo, buqbuqoodka sidiisa, biyo iyo caano la moodo, ee bayddi iyo caynka la gooyo, laga bayriyo halkii bannaankiisu ahaa, sharcigaan baqanayn ee billawihiisa affaysan, ayaa beerka wax gooya, isbadbaasha haddeerba, oo badbaadadiina ogaada.
- Askari Ogaada badbaadadiina sidaa la yiri.
Dugsiiye Dacwadii baan wadaynaa miyaa?
Qaaddi Haa.
Dugsiiye Hadda horeba waa anigii u dhex galay xaalka ee, intuu biil iga qaatuu, lacagtii bixin waayay oo, waa i boobay ninkaan oo. Lix bilaa isku gaaray, berri aan keeni adeer, baankii baa xiran maanta, bishii waaga ma qaadan, ballan aan soconayn, ayuu boqontayda ku heeroo waa beenlow falalow.
- Ina Caateeye Oo horta xafiisyadiina waa la isku caayaa sow ma aha?
Askari *Shadaab* baan ku iri waryaa. *You Biladii Hel*.
Dugsiiye Qaaddow diinta ballaaran iyo, buugta xeerka ku yaal iyo Kutubtaada u baar oo, beesadii iga sii.

- Ama aan isku boodno oo bariiska uu ku qadeeyay iyo
Babaay haatan ka keeno.
- Qaaddi Taasi meesha ma taallo. Isku bood iyo babaay iyo beerka oo la is
gooya ma taal meesha. Gar baa taalla. War maxaad ka leedahay?
- Ina Caateeye Qaaddi waxaan ka leeyahay:
Anigu ninkan beesadiisa ma qaadan, oo weligeey booli ma quudan ee,
xaaska aan biil uga qaaday, bil kastana soddonkeeda,
wixiisa waan bixinaayay.
Ta hore oo buugga ku taalla, mid kale yaan la billaabin
Ayaa ballan aan ku lahayn been buu sheegay Qaaddi ee,
sidee baa lix bilood isugu biiri kartaa?
- Qaaddi War sidee bay lix bilood isugu biiri kartaa?
Ina Caateeye Jawaabteeda ma hayo ee, anaa is raacsanaya:
sidee bay lix bilood isugu biiri kartaa waa iga su'aal.
- Dugsiye Dee mooyee sidee isugu biirtay?
Ina Caateeye *Iyo deeve barlaare. Staysiito.*
Ninkan beesadii siiyay ee, belaaya aa u Kawaantay uu
Ma laha baafinaaye, buugaagga xeerku ku yaal iyo
Kutubtaada u baar oo, inuu been la yimaadduu
Xafiiskaaga ku buuqo, anna boojimo ceeb ah
Iyo buuro i kor saaro, ma sharciga aa u banneeyay?
- Qaaddi May ma yuba bannaynayo sharcigu.
Ina Caateeye Ha la qabto haddaba haddaan sharcigu u bannayn.
Qaaddi Sidaas uu ku yiri ee, sidee lix bilood isu biirsan kartaa?
Dugsiye Horta qaaddi inanku waa mid beleysan oo,
waa kuwan burka qaata ee, qaadka baalka ku laabta
marna biirada laaca. Boqolkiiba labaatanna, waa ka baayacmushtraa.
- Askari Bismillaahi Rahmaani Raxiim.
Qaaddi Subxaan Allahi waa Yaasiin. War markhaati ma haysataa?
Dugsiye Ninka biilka la siiyona haddii uu bisha dhiibo,
baalka dayntu ku taal waa la baabi'iyaa.
Inaanu billa dhiibin oo birbirkiisba la waayay,
Qaaddi buugga aa ii marag ah. Waa kan.
Ma isaga aa been sheegaya? *feermadiisa* aa ku taal ee fiiri.
- Qaaddi Buugga kani waan baaray oo waxa ku taal muddo badan inaad ninkan
biilka ka qaadanaysay. Bil walbana inaad xisaabantanteen. Waanad
saxeexaysay, lix bilood oo dambena maad saxeexin. Xisaabtiina
lama oodin. Saxeexani kaagii ma yahay? Oo ma saxeexi jirtay?
- Ina Caateeye Qaaddi ninku isagaa buugga haysan jiray oo saxeexan jiray.
Askari War *feermadaada* garo waryaa.
Qaaddi Waxaan ku leeyahay waxa jira meel *kiriminaale* la yiraa oo faraha
dadka lagu baaro iyo saxeexa. Halkaas aan u dirayaa.
- Ina Caateeye Haahaa?
Qaaddi Dabeeto haddii ay kugu soo baxdo dembi kale oo siyaada ah weeye.
Ina Caateeye Hadda mid kale qaaddi, annagu waa isu saxeex egnahay. Saxe-
exayaga lama kala yaqaanno. Markaa hadhowto kiisku markuu ku
soo baxo kaagii weeye yaan la i oran.
- Qaaddi Hore aa lagu sheegay. Waxaad tahay beenlow falallow. Lacagtii

- way kugu caddahay, lava kun iyo affar boqol oo shilin, haddaad todoba casho ku bixin weydo, xafiiskaad lacagta ka qaadato aa laga goynayaa. Waanu kugu xukumanyahay kiiskii. Adiguna toddoba casho dabadeed xafiiska kaalay.
- Dugsiiye Adaan kuu imanayaa miyaa?
Qaaddi Todoba casho dabadood kaalay.
Dugsiiye Waa yahay.
Ina Caateeye Waxan shaarka nagu dheggana nagala hadal Qaaddi.
Askari Kanna sidaan oranayaa?
Qaaddi Sii daa, sii daa. Waa ina Caateeye Dillaal oo waa naqaan ee iska daa.
Ina Caateeye Waa tahay qaaddi. Axsantu. Sharcigaagu waa caynkaa.
Askari Beenlow falallow, biiruhu uuba cabbaaba la yiri ee.
Qaaddi Xafiisku wuu xiranyahay anigu waan tegayaa ee, dee nabadgelyo.
Askari Haye. Nabadgelyo.

Aragga Toddobaad

- Nin Waryaa Maxamed, war maxaad sheegtay?
M. Axmed War iska warran nabad ee?
Nin Waabad maqantahay miyaa? Inna lillaahi wa inna ileyhi raajicuun!
War waa adiga aan uun hammiyaaya maantee, habaaskuun fadhayee maxaa kaaga hallaabay?
M. Axmed Iska wad.
Nin Maxaa kugu dhacay?
M. Axmed Hiyigaygu inanta uu la jiray, had iyo gooraale, habeenkii markaan yara ledee, aan hurdada seexo, hummaageed oo beena baa, la i hor keenaaye, markaas aan la heesaa kalgacal, ula hadaaqaayee, iyadoo an haasaawihii, guurka ku heshiinnay, ayuun baan hinqaday oon kol qudha soo hambaabirayee, hurdada iyo riyada beena baa, hoday naftaydii ee, dabadeed is hanan waayay oo, waan hanqaarnahay ee, halkay joogtay baan ugu tagoo waan u heellanayee, u hiloobayay waxa i galay, hibashadeedii ee, hilibaha waaxyahayga ay ku taal, iyo halbawlaayee, markaan haybadeedii arkaa, wax i haleeleenee. Markaas aan hakaday oon handaday oon habranayaayee, heesteedii hidin waayay iyo hadalladeedii ee, anigoo harraadkeedii qaba hogoshii ii laacday, hayyin iyo kalgacalka aa iiga dhigay, hebed sidiisii ee, heeryada intuu igu raru haamana i saaray, ayaan sida hayyaanka u socdaa hogo kaliileed ee. Hir doogoo kale ay igu tahoo, waa u han weynahay ee, sida hillaaca roobka ay indho aa halabsanaysaa ee, hooban la mooddii wadnuhu waa u handanayaa ee, aniga oon helin Deeqa oon hooy la gelihaynin, hawlyari inaan uga haraa, waa habeen dumay ee, i hagaaji oo igula hiro horranayaa ee.

- Nin Waa u horranayaa ee baan ku iri.
Allah, Allah, Maansha la yiri, Alxubbu naar! Illaa waa nin maqan!
Waa lamahuraan guurka ee haddaad, uba haruub qaadid,
waa la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee,
hablaha taad ku soo hiran lahayd aad u hanaqaadday,
hoos iyo sar u fiiri aad waa habboontahay ee,
habeen iyo dharaar keliya aad inan la haasawday,
inaad hibo la'aan ula dhacdo aa waa doqonnimo ee,
halis bay naftaada u tahay oo hadimo weeyaan ee,
iyana waa u hodaddaamo iyo hir iyo la is taan ee,
waa la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee,
waa hawl adduun oo dhan oo rag u horseedaa ee,
hebla waa la furay waxay ku timid waa heshiis fudud ee,
waa hoodo la is dheeryahay oo lagu hayyaamaa ee,
waa hooyo ubad kuu dhashay oo heegan loo yahay ee,
waa hooyga nolosha iyo dadka oo la har abuuraa ee,
waa horumarkii loo socday oo lagu hagaagaa ee,
waa la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee,
qaar baa habeen dhalad ah oo laga hodmaayaa ee,
qaar baa sidii harka geed la harsanayaa ee,
qaar baad is hiifta haddaanad hore u faallayn ee,
haweeney ma wada noqon karaan, horinta naagood ee,
ho iyo caku qaar baad dhahda, hibashadoodii ee,
waa la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee.
- M. Axmed La hiddo raacaa ee!
- Nin Raganimada heerkeedu waa kala horraysaa ee,
sida haruurka baalka iyo isha la kala haadshay,
waa inaad huftaa oo haddana kala halqaaddaa ee,
haasaawaha aa lagu gartaa hoba tusaalaysa ee,
halkudhegeeda gaarida ninkii fiican baa hela ee,
halyey iyo habeen nacas ah oo habacsan oo liita,
hanad iyo hanfade waalan iyo horror wax boobaa ee,
dumarna waa ilaaddaas haddaan laga habaabayn ee,
qofba hoodadiis aa Ilaah qoray habeenkeed ee,
waase la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee,
dee waa la hubsadaa xididka waa la hiddo raacaa ee.
- M. Axmed Hubsiinada hal siista aa la yiri horeba waa u tiillay ee,
hawraarta aad ii gashay ee hirarka dhaadheer leh,
iyo anigu taan ka hadlaaya waaba kala haab ee.
- Nin Kala haab ee.
- M. Axmed Hidda raaca guur wuxuu ahaa lamahuraankii ee,
mana hilmaamin oo waxaan ka baxay hidimadiisii ee,
habla taan ku soo hiranayay aan u hanaqaaday,
waa taan haween ugu jeclaa aan u heellanay ee,
hiyyiga iyo laabtaydan au hooy ku leedahay ee,
halbawlaa wadnaha goynay ee habaya weeyaan ee,
aniga aan hantiyin noloshu waa midan habboonayn ee,
haddaan helo inaan haqab la'aan haakah oranaayo,

- oo aan hurdada boganaya waa mid la hubay ee.
Hiil iyo waxaad adigu hoo maanta hidinayso,
ha iga hagraan, waa la i hayaa la i hareereey ee,
Nacallaba!
- Nin Inna lillaahi waa ina ilayhi raajicuun.
Horta midi waa har caddaan ah, midna waa himbiriirsi,
midna waa iga habsiino.
- M. Axmed Midba?
- Nin Midi waa har caddaan aho, anigoo hiil iyo hooba,
hareertaada la taagan oo mid walba ku hidinaaya,
waxba kaa hagraan maayo.
- M. Axmed Fariid.
- Nin Waxaan aan hayo daayoo waxyaabo aanan heleynin
Ayaan kuu haabanayaa hiyigaaga u sheeg.
- M. Axmed War maxaad tiri.
- Nin Hantidu waaba salleel ee, nafta aan kuu hurayaa,
midna waa himbiriirsi oo, hiimsehiimse madow iyo
habeen bay ku jirtaa, bal qabso oo hadalkayga,
horay maan u aqoonin, haddaynan oranaynin,
gurayo waa iska haad, adeer hiimsehiimse madow iyo,
habeen bay ku jirtaa.
- M. Axmed War kuma jirto ee bal wad.
- Nin Midna waa iga habsiino oo, niman maanta hilmaama,
arrintii ku habboon, oo hilinkii garan waaya,
la inooga hanweyn. Wuu hagoogan yahay xaalku ee,
hullaabta aynu ka qaadno, hogtii xaajadu leedahay,
hannaankeeda aan raacno.
- M. Axmed Ragnimo!
- Nin Taasina waa iga habsiino, sida aad ula hayso,
inay kuula hadaaqday, iyo inaanay kuu hagraanay ee,
adigu aad u hilowday, waa inaan hortagaa,
oo gunta soo hardiyaa oo, inantii la hadlaa.
Aan ka soo hor wareegee hooygoodii ina geey oo,
haddadaas ina keen.
- M. Axmed Waa hagaag. Waa yahay ee ina dhaqaaji.
- Nin War hadda adeerow armaanad aqoon hooygoodaba?
- M. Axmed War ma ahee ina keen anaa aqaanno waa bay i jeceshay ee. Waa
taas ee dee la hay, yaa?
- Nin Nabaday. Way ka dhacaysaa wallaahi!
- Marwo Nabaday.
- Nin Saw uun iskama ladnid?
- Marwo Waa iska ladnahay.
- Nin Xoogaa ma kula hadli karaa?
- Marwo Ma aniga?
- Nin Haa.
- Marwo Soo daa.
- Nin Hoobey, naa saddex hal oo haween ceebiyo, hoobeeyooy.
Hawo dhacoodu uu yahay ey, ragguna uu hagaag bidayay, ooy,

- oo ku habboon ayaa jira ey, hoobey, hadal daboolan weeyaan ee, hee hooy hawraardhacood sheeg oo, hoobeeyooy, halkudhegeedu uu yahayey, hoobeeyoy, naa hooy ma i hoga tusaalayney hee, heey.
- Marwo Allaylehe waad hadashay!
Saddex hal oo haween ceeb iyo, hawo dhacoodu uu yahay, aan ku hoga tusaaleeyee, hawraarta maansada iyo heesteeda iga baro.
- M. Axmed War ka baro.
- Marwo Midi waa hunguri badan, dhakhso inay haf siiyaan, oo cuntada uga horreeyaan, ragga waa u habboontahay, waase heega dhaca dumar.
- Nin War fayaw!
- Marwo Midna waa haruubqaad, raggu inuu haaneedsho oo, hala dhawr ah maalaan, iyaga waa u habboontahay, affar inuu la hooy galo, diintu waa u hibeysaa waase heegadhaca dumar.
Ka saddexaadna waa hadal oo, aniga aad ii haloosiday oo Halxirkaba laguma darin.
- Nin Naa labadii horeba garatee, kii dambaad hilmaansantoo, adigaa haloosiyaa ee, halxidka wuu gelaayaa.
Haweenku inay jeclaadaan, oo ragga uga horreeyaan, waa heegadhaca dumar, raggana waa hagaagood ee waxaad u hakkansayaa, halxiraa uga saraysaa, adigu uu ku haystaa, ee inanyahay loo hanweynyahay ma mid hebed ah baad tahay? Mise hayyin awr sidiisii baad ragga heeryo saartaa oo, haamaha ku qaaddaa? Sidi ka bax!-
- Marwo Hunnuhunu hadal ma aha oo himbiriirsi wax arag ma aha, doqon baan habeen madaw iyo har caddaan ah kala garan.
Hoobal baad is moodaysaa, ceebna waad i huwinaysaa, hilibkayga geli mayso ee haddaanad kuguba hiifayn, hoos miyaanad ugu dhicin? Hanfade waalan inaad tahay, hawraarta noo xiran, iyo haasaawe noo taxan baan labadayadu wada hayno, hooygalkii arooskayagii iyo ku heshiinay guurki isna waa hanweynyahay
anna waan u heellanahee, hawli kaama taal meesha ee, ma hoggamiye aad tahay oo, hayyinka aad kaxaysaa? Oo hebedka aad xadaysaa? Anna ma habratanahayoo
Hanad iyo halyey iyo nacas habacsane miduu yahay, hannaanka uu rag leeyahay, habkiisa waan aqaannaa, adiga oo kale aan heeryo iyo, haamaha dul saaraa waanay kugu habboontahay.
- Nin Naa sidaas ha i oranin.
- M. Axmed Bal haddaba dee wax waad maqlaysaa ee, dee waannu yar faqaynaa ee.
- Nin Dahab, dahab. Laakiin waa igu dishey meesha.
- M. Axmed Marraa waaxid, marraa waaxid.

Hees

M. Axmed	1	Maanki iyo adigaa ahaa, miyirkaygii la tegoohoo,
Marwo	2	Madaxaygii adigaa ahaa, Maskaxdiisii la baxoohoo, (ku naq 1-2)
M. Axmed	5	Marwooy hooy inaabti heedhe, Magooley hooy inaabti heedhe, (ku naq 5)
Marwo	7	Waa waa maxay Mudanow hooy-hee? (Ku naq 7)
M. Axmed	9	I madadaali daali, I madadaali daali,
	10	I maaweeli weeli.
Marwo	11	Maxaa ku daaray?
M. Axmed	12	Mooyi. Miyaad i moogtay?
Marwo	13	Maya. Maxaa ku daaray?
M. Axmed	14	Mooyi. Miyaad i moogtay?
Marwo	15	Maya.
M. Axmed	16	I madadaali daali, I maaweeli weeli,
	17	mid kula midab oo kula mid ah, mid kula midab oo kula mid ah, (Ku naq 15-16)
	20	Ma arag indho dhegona ma maqal oo
	21	Ma jirto, ma jirto, ifka soomanay marinay (ku naq 21) (ku naq 1-4)
Marwo	27	Mudanow hooy inaabti heedhe, Macaanow hooy inaabti heedhe,
	28	Macaanow hooy inaabti ah, mudanow hooy-hee?
M. Axmed	29	Waa maxay Marwooy hooy-hee? (Ku naq 29)
Marwo		(ku naq 9-10) (ku naq 11-21)
M. Axmed	44	Mirahaa hohobtii iyo, mareerkaah aad u egtoohoo,
Marwo	45	Murgayay anna haa, kula mid baan ahayoohoo,
M. Axmed	46	Marnaba anna haa, kaama maarmi kaarooroo,
Marwo	47	Murgayay anna haa, kula mid baan ahayoohoo, (ku naq 5-21)
Marwo	64	Murgayay anna haa, kula mid baan ahayoohoo,
M. Axmed	65	Marnaba anna haa, kaama maarmi kaarooroo, (ku naq 59-60) (ku naq 26-29) (ku naq 8-16)
M. Axmed		Dee waa inoo caynkaa yaa?
Marwo		Waa dhantahay.
M. Axmed		Haaheey.

Aragga Siddeedaad

- Degmo Hooddi hooddi.
Gabar Hooddayn, haye?
Degmo Maxaad sheegteen?
Gabar Bal iska warran, waa nabad ee?
Degmo Nabad ee, haye? Maxay tahay heeska meesha ka yeeraya?
Gabar Heesaha? Inaadeer waa reerka jaarkayaga ahoow waxay leeyihiin *nastaro* iyo *garamafoon*. Maalin oo dhan aniguba halkaa uun baan ka raaxaystaa. Oo ma heestaa idin soo leexisay?
- Degmo Haa. Waannu yaabnee.
Gabar Alla aniguba waan la yaabay. Habeenkii iyagaan ka seexan waayay. Fadhiista shaah idiin keenee.
- Degmo Alla mindhaa nin bay jeceshahay? Jacaylka dhibta iga haysa! Maxay ka ogtahay nin?
Jaal Oo jaceelku muxuu dhibayaa?
Degmo Deeqay waa iska ladnaa, dunidase waayaha jooga, sida daadka i qaaday, garan maayo dabbaal oo dirqi baan ku jiraa.
- Jaal Waa maxay dirquna?
Degmo Waxba kuu dedi maayo, nin dabaysha sideeda, duuflaalkaw soconayaa, dantii aan garanayn bay dabar igu xireen. Maalintii iga daayoo, habeenkii dibjir weeye, xalayto oo u dambaysay, Albaabkii buu duqaayoo, daamankii buu i jebshay.
- Jaal Ina Ducaale Warfaayeey, Illayn diiriba maysid
Oo iga wallaad damqanayn!
Doqonnimo miyaa, kugu soo dhacday, waxaan aad dugsanayso da'daadii ma gaaban ee, ma ina Caateeye Dillaal aan aabbihii u ducayn bay, dabar kuugu xireen?
- Degmo Haa.
Jaal Hadduu maalintii daaho, oo habeenkii dibjiraayo, oo kuba saw deyi waayo, sae dabkaa bi'i maayo?
- Degmo Naa dabkay waaba ba'ayee!
Jaal Ma daryeel li'idaa iyo, darxumo aad dul qaadan? Maxaa ku dulleeyay Degmooy?
Qaaddiga aadoo degdeg aadyar waraaqaadii iyo dalaqdaada u qaado. Siddii ... saw tan uu, diirku kaa murxaday, maxaa dulliga aa ku baday, aad la doorsantahay, ma adoo da'daan jooga darxumo aad ku dayrantahay
Degmooy ba'ayay maxaa daamankii ku goday?
- Degmo Allaylehe waad tiri! Ma taas baad i tiri?
Ma Anoo da'dan jooga baan qaaddiga u degdegi, dadka aa ila yaabi oo waygu diganayaan, durbaba la fur iyo dalaqdaan ka baqanayaa, anoo dulligaa qabay dhaanta debed u baxa,

Jaal dulqaadashada aa billaa Eebbe igu daryeel.
Degmo Naa ma diidday waanadaydii hadda?
 Yeeli maayo, meshayda aan ku sugayaa.

(Irridkii baa la garaacay)

Degmo Waayo?
Ina Caateeye Naa bal naga fur dee, maxay leedahay!
Degmo Soo dhaaf, soo dhaaf.
Ina Caateeye Eeeee.
Degmo Alla ma tuug baa waxa sidaa u hadlaaya?
Ina Caateeye Tuug ma ahee waxa weeyaan *suo marito*. Waannu ku dili doonaa!
 Wallaahi iyo billaahi inaanu feeri doono. *Senti!*
Degmo Hee?
Ina Caateeye Naa *andiamo balliamo*. Hoohoo, hoohoo.
Degmo Maya, maya. Maxaa kugu dhacay, maxay tahay waxaad sheegay-
saa?
Ina Caateeye Hoo-hoo-hoo, hoo-hoo-hoo.
Degmo Xaggee tagtay ood waxaan ka soo aragtay?
Ina Caateeye *Senti*, beesaan doonayaa, aniguu. Lacag baan doonayaa lacag.
Degmo Beesadu waa maxay?
Ina Caateeye Ani shalay lacag ma ku siininoo?
Degmo Ma i siinin. Ma adaa keenay beeso weligaa? Saddex beri kuma arag
ee.
Ina Caateeye *Uffa!* Kuuma soo doonan ku lahaa. Io ... ee ... ma doonaayo anigu
ee, waxaad yeelayso ma taqaannaa?
Degmo Hee?
Ina Caateeye Keen dahabka. Dahabka keen.
Degmo Dahabkaygii ma yaallo gabar baan siiyay.
Ina Caateeye Yaad siisay?
Degmo Gabar baa iga ergisatay.
Ina Caateeye Ani dahabkaygii miyaad gabar siisay? *Mamma miya!* Orod haddeer
ii soo qaad. VIA.
Degmo Haye waa kuu doonayaa sug.
Ina Caateeye *Via e subito aah?* Hoohoo; hoohoo [cod cabsan].
Cutiya Hooyo? War i dhegayso. Hooyo Allah war Caateeyow, war bal kaalay
wuu nasakhanyee. Wiilkuba wiilkii ma aha. Bisinka!
(Ina Caateeye inta waa dhurmayaa oo boodboodayaa isagoo cabsan).
Caateeye Naa heedhe, sow ma aragtid wiilka mas baa qaniinay ee!
Cutiya Allah wax waabeeyaysan waa u egyahay.
Caateeye Carrabkii ba inta la ekaaday ...
Cutiya Haa. Haddaba ma abeesaa mise waa mas adaa kala yaqaanee?
Ina Caateeye Shshshsh. Stay siito.
Caateeye Naa waa waabeeyaysanyahay ee...
Cutiya Waa mas maxaan ku iri! Allah hoogey!
Caateeye Naa laga weyn laga weyn.
Cutiya Ma gungume aa?
Caateeye Naa may ee waxa ka soo kankamaaya saw ma aragtid? Mayrax

- jeerin inuu cunay waxaan ahayn.
- Ina Caateeye *Adio adio adio.* [cod cabsan].
- Cutiya Hooyo ma mas baa ku qaniinay mise abeeso?
- Ina Caateeye Maya, maya.
- Caateeye Waa dibbiray, waa dibbiray! Sow waxa ka karaya ma aragtid?
- Ina Caateeye *Baabaa iyo istoo beene.*
- Caateeye *Baabaa!* Soco, soco, meelo daran baan kugu ogahay ee. Bal waxay leedahay, Illayn Cutiya waxba ma oga.
- Cutiya Allah wiilkayga, Allah hoogayay! Dhaqaaladarridayda waan u maleynaayay in mas ama abeeso helayso. Allah hoogay ee wiilka waabeey aa saaqday.
- Caateeye Oo weli ma abeeso ku ruugtay laftigaaga, bal waxay nagula hadlayso dhugo.
- Cutiya Ha i habaarin ee Allah wiilkaygii! Waana taaganyay markaas aanu ka naxayn. Naa dakhtar ii doon eeddo.
- Caateeye Dhakhtar? Midhaa lama dhakhtario! Isaga aa is dhakhtarin doona ee, bannaankiisa ha joogo. Bahashii kululayd buu ka dhergay. Sow waabeeyadu kuma saaqin goortuu daacay?
- Cutiya Waa maxay bahasha kululeed sheegaysaa?
- Caateeye Waa khamro.
- Cutiya war ha caytamin baan ku leeyahay.
- Caateeye Waa runteed! Wiilkeedu waxaas ma yaqaan! Adeer?
- Degmo Adeer?
- Caateeye Anaa aabbahaa kaa doonay, naag sharaf leh oo gob ah baad tahay, adigu waajibkaagii waad ka soo baxday. Wax alla waxaad rabtid masruuf korkayga weeye. Aniga fooqayga calaa kuli xaal weeye Halkaas ii joog.
- Degmo Waa yahay.
- Caateeye Ma garatay adeer? Ceebla'! waa ku kaa.
- Cutiya War haddee wiilka sidee baan la yeelaynaa waad u jeeddaa inuu wareersanyahay oo waabeyadu saaqday ee? Alla waxaan ka baqaayaa in lughuu ka waaweynaadaan sida dadka qaar!
- Caateeye War nimanyahaw waabeeyo saaqdaydaas ma aragtaan!
- Cutiya War dee mastu lugaha ay gashaa, waata lugta buurta.
- Caateeye Haye? Waa abeeso marka miiyaa? Waa isku mid dee hadduu haddeer belaayo liqay iyo haddii abeeso liqdo waa isku laqayntinkii. Yaa? Ma adaa kala jecel? Waxaan ku leeyahay, naa boqolle i le'eg weeye oo bishii lacag qaata wiilkan dhammanka noqday ee, mar dambeeto inuu gurigayga yimaado ma rabo.
- Cutiya Caateeye wiilka affar boqolba Allah ha ka dhigee, bal wax faraha ugu laab inuu intii dhamo.
- Caateeye Intee?
- Cutiya Lacagtii o dhanna haddee waa tii Xaaji Dugsiiye qaatay oo waa fara maranyahay ee.
- Caateeye Naa boqolle weeye i le'eg oo bishii lacag qaaata. Haddii uu dadkii boobay oo biilkii bixin waayay Ma tayda ood ku bobtaa iyo deynkiis ood bixisid, ayaad ku badbaadin lahayd?

Naa bahal ceerin ma daayo, baalina ma aha nadiif,
bakhaylna ma aha ikhyaare waa inuu booli cunaay oo,
ammahda sii badsada. Xaaskiisina bakhtiiyoo,
way u bahanyihiin oo uma keenayo beesad.
Bannaanku uu u hooydaayoo, inaku bayni-baxyee,
adigaa bilbilaayoo beerku kuu naxayaayee,
kani waa inan baas. Hadduu buur ka dhacaayo,
boqontaa is jaraayo, Cutiyay u bannee, u bannee.
Baga haddaad ku tiraa, baxsan uu noqon waayoo,
waayahuu barannaaye, ninba meesha bugtaa,
assagay belbeshaaayee, haddii u bakhtiyaayo,
biyo ha iga waraabin.

Non dare una bakeeri di akwa.

Cutiya War illayn reerka anaa faraha ku haya wiilkuna waa wiilkaygiiyee
Caateeye Hee?
Cutiya Wado hadalkaaga.
Caateeye Maxaan wattaa waa dhammeeyay ee. Biyo ha iga waraabin baan ku iri.
Cutiya Waan waraabinahayaa. Beer wax dhalay Allah! Waa curaadkaygii!
Caateeye Hadalka ha iga qabanin toban goor aan ku iri ee.
Cutiya Caateeye, haddee naga daa gujo hoosaadka oo ...
Caateeye Bal maxaa aniga habar gawsii ka dhaceen igu ag xereeyay? Maan shaqadayda qabsado. Aniga Cutiyay hadhawto war baa iman doona. Si fiican iila dhaqan. Haa haddana waxaan aadayaa suuqii hargaha.

Caateeye [isagoo isla hadlaya] War Ilaahaw cilladatan iyo ammurtan! Si Alla sidaa aanu yeelaa? Bal habarta tan anigu, yaa! Hal aa i daranaa, hal aa i daranaa.

Col Salaama calaykum.

Caateeye Calaykum assalaam. War waa warey! Oo maantay waa la dhanyahay akhyaartiiyee?

Colkii War waa dhannahay, haye?

Caateeye War maxaa ... hadda gabadhiiniina hadda ay tagtay. Cutiyay!

Colkii Waxba ma aha ee.

Caateeye Haa, haddeer ay tagtay oo waa in reerka aad foolbaxsataan.

Coolki mid Maya ee gurigan awel aan ka foolbaxan jirnay ee, taas waxaba kuma jiraan haddaan maanta ... yaa! Muraadkeena kaleeto,

Caateeye Haa. Maya horta horeeto gabadhiina ma joogtee.

Colkii Maya maya guriga Xuseen Murug baan soo marnay haddeer oon ka soo foolbaxsanay ee, iska wad oo.

Caateeye Haa. Maxaa muraad ee maanta la iigu yimi? Ha la ii sheego.

Coolkii mid Caateeyow xididku waa ma huraan oo

Waa halbawlah dhiigga ee, dhuux maraaya hilbaa.

Annagu waa isu hanweynay, oo hiddo raaca dhankiinaan,
horseedkiisa ahayn, hagaag bayna dhex yaal,
heshiisna weynu ahayn.

Caateeye Waa jirtaa.

Colkii mid Hanti aan isa siinno iyo, hablagoon kala doonno,

- Caateeye horaba waa mid u tiil, haddana waa iska sidii.
Wado, wado.
- Colkii mid Haddee innagu hiil iyo hooba, hal qudhaynu ahayne, Inantaa haqaaddayee, hablahaaga u weyn baan, horseedkeeda ahayn ee, inaabtigeed oo hananaaya, halyey weeye hubaalaha, adigoo u hibeeyay iyo, annagoo hambalyeeyna, iyo hibadaan sidano maanta, Caateeyow naga hooyoo, haddee ammurtan bal hagaaji.
- Mid kale Xaalka maanta hagaaji.
- Caateeye Horta nimanyaw hadalkiini iyo, hawraarta aydun waddaan, halkudheggeedu caddaa, ma hoosiis har la moodiyo, hargo-waalli garaac baad, ii hurguteen?
- Colkii Maya.
- Caateeye Horta hablahaan isa siin iyo, hiddaraac iyo guurku, horeba waa u taxnaa.
- Colkii mid Marag baan kaaga ahay.
- Caateeye Xididkii ku hagaajana waxuun baa kaaga habboon, adigoo u hambalyeeya.
- Colkii mid Waa kaa filanaynaa inaad na hambalyayso.
- Caateeye Intaasi waa iga horyeel oo hambadiiyoo ka dambaysiyo
Hal yar aan gocanaayoo aydaan habka ku haynoo, hiyyigayga ku beeran, bal ma idiin hinjiyaa?
- Colkii Noo hinji, noo hinji.
- Caateeye Bal ma idiin hinjiyaa?
- Colkii Haa. Noo hinji.
- Caateeye Hooyadeed inantaas, hawlihii iga gaaray, hantidaydii wareegtay, horweyn iyo irmaanba, geelaygii lagu heestaayee, hayyinkii la kaxaystay, hilqadlaw qorigayga, hubba kaan ka lahaa, reerkiina la hulleelay.
- Colkii mid Lagaama xoogin ee adaa dhiibay.
- Caateeye Heetiyow faraskayga isagoo hardafaaya, oo sida haadka lalaaya oon heensihii u dhammeeyay, anigoo hoganaaya oo weliba ciil la hagoogan baan hoggaankiisa is dhaafshay, ilaa aad hantideena, Cutiya la ima hibayn.
- Colkii mid Gabar goosataan ku siinnay!
- Caateeye Waa halkaan la sugaayayay, Waa halkaan la sugaayayay, Waa halkaan la sugaayayay, nabsigii hardafaayay, awel wuu hakkanaayay ee, habeen soo dhici maayo ee, imminka haadda lalaysa iyo hawaduu la socdaayoo, waa ii hiilinayaayey!
- Colkii mid Waa kaa hiilinayaayay.
- Caateeye Hadda lalaysi iyo hawaduu la socdaayoo, waa ii hiilinayaayee
Idinna haabta addunyo, illaa waa hidisee.
Ilaa aad hortaydi yo hareertayda dhigtaan oo, anigu aan haqab beelo, inaydaan hooy la gelaynoo heblaayooy oranaynin, habeenkii ina dhaafiyo sow hal soo gudhay ma aha ey.

- Colkii mid Caateeyow halkii aad ku ogeyd iyo, hooyadeed wakhtigeed iyo Hablihii iibka ahaa, hawshu maanta ma joogtoo
Hawada aa is bedelaysoo waa horukac wanaagsan.
- Mid kale Lix iyo lixdankii baa lagu jiraa. Nacam!
- Coolkii mid Hilqadlaw qorigaaga, hubba kaad ka lahayd, halkani ma aha colaad oo, habenkii la iskuma duulo, waa heshiis nabadeed oo, calankaan harsanaayee, haddii aannu ku siinno, halkaad geysan lahayd? Nin kuu hiilinahaya, hal quunkiisaba gooy iyo Hoogga kuugu wacnaayee. Yaa? Fitiyaw Faraskaygii, dameer heenso wanaagsan oo, intaad hiirkii la toosto, degaha loo haghagaajoo, hoobbiyooy aad tiraahdo, habeenkii lacag keena, halkiisii naga qaado aad, hoomada ugu shaqayso.
- Caateeye Xaal baan ka xigaa. Dameer ma dhaansado.
- Colkii mid Kabahan horta dhuuban ee, dumarku uu ku hadaafdo, iyo maryahan hilhillaaca oo, har iyo hoos la yiraana inantaan u haynaa horey aan ugu iibshay.
- Caateeye Haddeer ay qabtaa.
- Colkii mid Horweyn iyo irmaan iyo halahaad tirinaysana, halkan loogama baahnee, hilbahan yaalla kawaanka, kiiladaada haf siiso oo, hungurigaa iyo fuudka, hig intaad isku tiraa, hooskaaga iskala seexo, hana hoojin yartaada intuusan mid habaaran oo nikaaxa halmaansani intuu hoos ula showroo, horta gaari ka saaro asuun hawdka la aadiinoo, hoogey-deer xumi yeerin, haqeeda iska wareeji. Yarkaan aan u haynaayee.
- Colkii Haa. Wa kanaa. Yarkan weeye.
- Colkii mid Hadalkii wakhtigeena halkaas uu ku dhammaaday ee Ama diid ama yeel.
- Caateeye Haddee ma waxaad iga bariday mise waad ila talisay?
- Colkii mid War halkaan aan fadhino, hadalka waannu maqlaynee Halyar oo dhexdhexaad ahoon, cidna loogu hadlaynin, bal ma idiin holladaa?
- Caateeye Oo dhexdhexaad ah?
- Colkii mid Haa.
- Caateeye Allaylehe bal ku dhufo.
- Colkii mid Ragga oo hindisaa iyo heeraartuu ka shiraayo iyo Haasaawaa isla jiira, horeba way u jiraysay. Gogol la isugu haabtoo laba reer ay gaartay, warka huuf iyo haafee, dabayl uu huffayaan iyo, hanweynaanta adduunyona, kol waa la is holliyaa. Hayeeshee dabadeeto, kolka la isku harraado, waa la soo hojiyaayoo, heshiiskaa la dhigaa. Caateeyow hadalkaaga, heetiyow faraskaygii, hilqadlaw qorigaygii, horweyntii iyo irmaankii, geeleygii lagu heesay, nabsigii way hiilinayaa,

- waa soo hakaabsanayaa, war maxaa kaaga hillaacay?
Nin hiirtaanyo xasuustay, walaalkii ma hagaajo.
- Caateeye Oo adigu dhexdhexaadkii baad ahayd?
Colkii mid Wakhtiga aad hibonaysana, hawshu maanta ma jooqto oo
Habluu ma aha kuwiiyoo, habqankoodu magaalo iyo
Meel walba way hirdiyeen oo, maanta waa iska hallow,
hallow weeye.
- Caateeye Ninkii arkay yuusan deynin.
Colkii mid Waa habeenno adduunkuyoo, waa hayyaan iyo guuloo,
waa harka is bedelaayoo, waa hoosiiska galbeedoo
meel daruurto ku hoortiyo, haradu waa engegtaa,
intee geed had-dacaarood, harac guudka ka mooddo
halkuu doono ku yaalloo, nin gaaraa ku hantaaqmay
intee baa hodan maal leh oo, hagradeen bixinaynin oo,
hidinnoo ku bakhayl ah, hablaa loo gelbiyaayaan,
marna loo hoyanaynin? Intee baa mid harreef aho,
hiiganood nacas mooddo, hadhow beeshu u aydoo,
hirqiyoo wada deeqoo, hebelow la yiraa?
Adduunkuu waa iska halkaas oo, nin hantaana ma gaaro,
nin hayaa ma dhammaynin, hawsheedii ma idlaato ee,
adeerow hiyigaagan iyo hinqilkanaad la kacaysee,
hanweynaanta la moodo iyo hungurigaaga kan dheer,
hoos u soo celiyoo, inantaa hanaqaaddee,
hablahaaga u weyn, intaanay heegada guudki iyo,
hawada aa la cayaarin ee, horor guura-gelaayaa
habeenkii la balweynin oo, aanu baararka geynin,
hibeeyoo ku ducee. Taasi waa iga halkaa.
War qoladiinan hammotee, hablo doonka ahaydna,
ninba waa hantidiiyee idinkoon hAGRANAYNIN,
Hee?
- Colkii
Colki mid Dee waxuun maa hollataan oo, hor uu soo dhufataan.
Bal wax keena idinna.
- Colkii Mayee annagu waa dhamaynaynaa.
Caateeye Magan Alla iyo Magan Rasuul! Horta wax jirta, ma la ila hadlay
aniga mise, ma taqaannaa, waa la i waaniyay?
- Colkii Mayee waa...
Caateeye Anigu gabadhii bixiyay horta. Ma garateen?
Colkii Waa noo guddoon. Guddoon weeye annagana. Waa guddoonnay.
Caateeye Intaydanaan hig isku siinayaa. Dee bal Cutiyana haddee gabadhu
waa gabadhiiniyee, waa taad dhasheen. Hadaytona ninkaasi wuxuu
yiri habarteed ... naag wanaagsan baannu ku siinnay. Markaas
macnuu ma naag xun baan kaa doonaynaa baa?
- Colkii Maya, maya. Waxaasi waa iska kaftan. Hooyadeed oo kale weeye.
Waa inantayadii.
- Cutiya War Caateeye!
Caateeye Cutiya.
Cutiya Adna ma markaagii baa *naastaro* kuu yeertay?
Caateeye Anigaa? Adduunka waa la isu yeerahayaa!

- Cutiya Waa maxay qayladii mise, waad dikriyaysay sidaydii?
Caateeye Maya, maanta rag baa i qabtay.
Haddii aan Cutiyay oday reerka u heellan iyo habartiisii ahayn, annaga oon is hafraynin, midkee baa wax hodaaya, oon danta hoos u dayaynin? Midkee baa hananaaya oo hawlihii ina dhex yiil iyo, hagaagga reerka dhisaaya? Halkaasina waa iga su'aal, Cutiya.
- Cutiya Caruurteenna hanaqaadday iyo reerkaynu haysanno maanta, anow heegan ahaayoo hawlahaan fulinaayay bay ku soo hirgaleen Horreysi iyo dambayso, ama hoos iyo guud, hareeraa waxa yaalla, anigaa hollinaayay oo, danteenu ay ku hagaagtay. Adigu waad hagranaaysoo, hoosaaso luggoyo oon dharaartii soo har gelayn, habeenkiina qarsoon, anigoon ku hafrayn, hor Ilaahay haddaan Caateeyow u hadlaayo, ayay hawraartaadu ahaatay. Haddii aad ka murmaysona, markhaati aan u hayaa!
- Caateeye Dharaartii soo hargalayn, habeenkii soo hooyanaynin, hadalkaagu tiro badanaa! Waa iga battay.
Naa adduunku waa har wareeg oo, waa hoosiis galabeed iyo, wax aan la isku hallayn. Ma harayso huqdiisu oo, in badan baan haqab beelay oo, hurdo aan boganaynay. Ma harayso huqdiisu oo, nin kastoo haakah yiraahda, hohuun baa u dambaysa. Wax badan baa harraad iyo gaajana ina heleen maynu hoodo xummaanin, noloshu waa hagradaamo oo waa habeen ku dhaxaas. In badan baan haqab soor ah, iyo hilbo annu cunaynay oo, caano aan hirqanaynay, habeenno aan la illaawin iyo maalmo aan la halmaamin oo hore saw garanmaysid? Haddii eebbe yiraahdona, dar kaloo hibo weyni, waa inoo harsanyiin.
- Cutiya Caateeyow, habeennadaan la illawin iyo, maalmahaan la halmaamin, waa heshiiskii dhexdeena iyo hooygalkeenii arooska.
- Caateeye Runteeda! Ahahaa!
- Cutiya Hagoshii onkodaysay, hillacii wirwiraayay, hir doog oo ka dhex beermiyo, wixii heeli bislaadee, higlo ay miro saartay, hohobtaan guranaynay iyo, hob baantaynu cunaynay, weligay ma hilmaaminoo, hiyigaygii iyo laabtii iyo, calooshaan ku hayaa. Adigoo habas oo biyo, anoo maanta habroobay, Illayn haatan gabownaye, habeenadii ina dhaafay, hiirtaanyay kiciyaanee, ha igu soo hadal qaadin.
- Caateeye Ha igu soo hadal qaadin!
Haasaawe weeye intaasi ee, ujeeddadii hadalkayga, anigoon habranayn oo, huruuf kuugu darayn, ayaan kuu huffayaa oo, hagaag kuu tusayaa ee, hawraartayda dhegayso.
- Cutiya Haween kaama dhigeyn, illayn waad ka horraysayee. Nacam!

- Caateeye Haaneedkii taladaydaad, harertaada ka jogtaye.
Hadhuubkaan wada haynniyo, hawlaha reerka ku saabsan,
wax dhan baan hordhaciisii iyo hambadiisa wadaagnay,
- Cutiya Aan uba badnaado ee.
- Caateeye Haatan ma ihid sidiyoo, Cutiyaay hilinkii iyo
Waddadii ka habowday. Naa inantii way hanaqaadayoo,
hilaadii gaartay hablaa, lagu guursan lahaa.
Shan qolaa isku haysta, shan qolo ayaa isku haysta,
oo mid walba uu noo hurayo, adduun aan ku hodmayno.
Waxa loogu hanweynahayna, hagaag ay leedahay weeye.
Adigaa u horseeday, xumahaad ka hireyseyoo,
samahaad ku hagaysay. Gabadhii hooyo wanaagsan.
- Cutiya Allow ma ogtahay!
- Caateeye Iyo aabbe hagaagsan, hilibkeedu ka bermona,
hoodo Eebbahay weeye oo, waa ku soo hirataayee,
sow habeen dhalad ma aha? Halkudhegeduna waa,
hayinka la isku xiriirsho, weligii kan horreeyaa,
kan dambe uu higaadaa.
- Cutiya Soo daa.
- Caateeye Naa ninkii maanta u heellan, yaradna noo hidinaaya,
oo hananaaya nafteeda, haddii aan u hibeeyo,
oo heshiiskeeda dhammeeyo, Cutiyay hadalkaas,
ma wax baa kugu seeggan oo hoosiis kaaga jiraa?
- Cutiya Gabadhii hooyo wanaagsan iyo aabbe hagaagsan,
hiddeheedu ka beermo ee gayanku uu u hanweynyey,
rag nimaan hananaynin horta Caateeyow ka hor joogso.
Oo hanti uun lama doono ee, hunguri yaanu ku qaadin.
Hal oo aan xaslanayn billayn aad u horseeday?
- Caateeye Xaasha!
- Cutiya Waa hangaagga la sheege dumarku hoogey yiraahdo oo
Arrintoo har cad joogtaan hoosiisba lahayn buu
Habeen soo dhex geshaa. Rag nin ay ku habboontahay,
waa inaan habsanaa. Awr aan heeryo lahayn,
haddii haamo la saaro, hayyin kuu noqo maayee,
hogta aan ku tusaayo, iyo halkudheddaad wadataa,
haddaynaan ku heshiin, arrintu saw kala haab iyo
kala haad noqon mayso?
- Caateeye Ka marag! Inanku waxa weeyaan horta aan kuu sheego ee, maalintii
lagu yiri nin baa lagu siinayaa markii hore ma naxday?
- Cutiya Waan naxay.
- Caateeye Markii lagu yiri anoo timuhu intaas cadyihiin halable lagu yiri waa
ninkaasna sidee baad noqotay? Hadda waa innagii ee?
- Cutiya Hoo! War nini s faanshay waa rii s nuugtee dhakhsuu haye?
- Caateeye Ninku waa ninkaas, waa wiilka aad eeddada u ahayd.
- Cutiya Awel baan ogaa dee inaad na dhaafinayn annaga. Taasi waad
naga aragtay ee. Allahu Akbar.
- Caateeye Allahu Akbar.

Hees

Caateeye	Allahu Akbar.	
Koox	1	Hooyadii wanaagsani, ubadka way hagaajisaa,
	2	Hore inay ugu maraan ayay ku hanuunisaa. (ku naq 1-2)
Qarshi	5	Hanattoo samahay u hoggaamisaa, (ku naq 5)
	7	hanaqaadka ayay hiddeheedu noqdaan,
	8	waa loo horseedaa, haweeneydaad, (ku naq 8)
Koox	10	ku hiranayso.
	11	Waa hoodadaadii iyo habeennadaadee, (ku naq 11)
Qarshi	13	Waa hooyga nooloshaad u hawl gelaysee, (ku naq 13) (ku naq 1-2)
Qarshi	17	Habaarka iyo ceebta, way ka tirtaa, (ku naq 17)
	19	Hadallo wacan oo hufan bay bartaa, (ku naq 8-10) (ku naq 1-2)
Qarshi	25	Waa hargalkaagii iyo harimadaadee (ku naq 25)

Gabay

Nin	Hooyaalayey hooyaalayey hooyaalayey hoyee Hooyada wanaagsani ilmaha way hab gelisaayee, hannaanka iyo sida loo dhaqo ayay ugu horseedaayee hagaag iyo farsamada ay bartaa, ku hambalyaysaayee heeraabta iyo bay tustaa, haabka duniyeed ee, haasaawaha iyo sheekada ay kula hadaaqdaayee, isagoo dhammaan wada haynu, hanad barbaaraayee, kolkaas uu hakabsiga filkii ugu horeeyaayee, kolkaas uu hannaanki iyo murtida ka haqabneelaayee, <i>halaw mamma yes</i> hooyo iyo hadal shisheeyaadka, haddeer waxa qarribay, baadidaa ku hirgisaysanee, haweenkii dambaw ubadkii waa wada hllaysanee, hataq baa ka wada daadiseen, hogobbo dhaadheeree,
Koox	Taceesh, taceesh!
Nin	Hanfafka iyo hanweynaanta iyo haabashada been ah, handabsiga indhaa iyo caqliga laga hilmaansiiyay, horaannu u marray leeyihiin, hoosna loo noqoyee, hiddihii iyo af Soomaaligii bay habow ka joogaanee, haweenkii dambaw ubadkii waa wada hallaysanee, hataq baa ka wada daadiseen, hogobbo dhaadheeree. Harka guriga hooskiyo rugtiyo hooyga gurigooda,

heesta iyo weglada sheekadii iyo hugunka taariikhda
Halkaasuu ka soo wada bartaa, halalka waaweynee,
hadduu inanku ilinkii ka lumo, haabashada reerka,
amay inantu heegada cirkiyo hadda la ciyaartoo,
hadaan goli ku jirin bay riyada, soo hambaaberiyeey,
habeen tegay dib uma soo noqdoow waa hangool loo waaye,
halkee baa lagaga qaban, taladu saw heerkii kama guurin?
Waa hebello kale magacyadaa, haatan bixiseeneey,
haweenkii dambaw ubadkii waa wada hallaysanee,
hataq baa ka wada daadiseen, sogobbo dhaadheereey,
Kooxdii Dhaadheereey dhaadheereey. Waa tahay!
(Ku naq)

Aragga Sagaalaad

Ina Caateeye Allah meesha aan hurdaa waa maxay? Inaa Lillaahi waa innaa
ilayhi raajicuun. Tolow meeshan oo qorraxdu iigu soo baxdo, saw
dadkoo dhammi ima wada ...
Gabar Haye, sidee tahay?
Ina Caateeye Sideen ahay?
Gabar Maxaa kuugu dhacay?
Ina Caateeye Naa mooyee naga tag. Yaad taqaannaa?
Gabar War maxaa jira adaan ku aqaannaayee.
Ina Caateeye Walaalaey ima taqaannid ee raalli ahaw.
Gabar Wacadee waa yaab.

Hees

Ina Caateeye 1 Degmaan gurigeedii dumiyoow,
2 Dabaylyay aday la duuloo,
3 Dib aad ii dhigtoo dayoobee,
(ku naq 3)
5 Dawga aan maraaya ann ka daahayay,
6 ka daahayay, ka daahayay
(ku naq 5)
(ku naq 5-7)
10 I daa i daa, i daa i daa,
11 Waan debecsanee i daa,
12 Ha i kala daadinee i daa,
(ku naq 10)
Gabar 14 Ku doonoo adaa i doortoo
15 Daryeel baan kaa rabaayee,
16 Duuflaalyaw xaggaad u duushay?
(ku naq 14-16)
20 Daawadeenii ha dumin ee,
21 ha dumin ee, ha dumin ee
(ku naq 20)
(ku naq 20-22)

	26	I deeq i deeq, i deeq i deeq,
	27	Kuma daynkarayee i deeq,
	28	Ha i diidinee ila dadaal,
		(ku naq 26)
Ina Caateeye	30	Duqii i dhalaa i dayrshoo
	31	Dadkii ka baxoo dullooboo
	32	Daraaddaa ayaan dan seegee,
		(ku naq 30-32)
		(ku naq 5-6)
	38	Inaan dadaalaan u duubtayay.
		(ku naq 38)
		(ku naq 10)
	41	Waan digtoonahayee i daa,
	42	Ima dagi kartid ee i daa,
		(ku naq 10)
Gabar	44	Miraha daray lama furfuro oo,
	45	duubduub baa lagu liqaayee,
	46	ha i duulinee hadalka daa,
		(ku naq 44-46)
	50	Dadnimadeeni ha dooriney,
	51	ha dooriney ha dooriney,
	52	dadnimadeeni ha dooriney.
		(ku naq 50-52)
	56	Soo deg soo deg, soo deg soo deg,
	57	dushaad u baxday ee ka daa,
	58	ha i diidin ee ila dadaal
		(ku naq 56-58)
		(Ku naq 56)
Ina Caateeye	63	Da'daydii adaa iga reebo,
	64	nin digo galay diirku muruxyoo,
	65	dabkii igu baxay i damaaqyey
		(ku naq 63-65)
		(ku naq 5-9)
		(ku naq 38-39)
		(ku naq 12)
Gabar	79	Halkii i daloolshay damaaqdoo
	80	Deelqaaf amba kuuma quuree,
	81	ii debecoo i daaddahee,
		(ku naq 79-81)
		(ku naq 26-29)
Ina Caateeye		I daa i daa.
Gabar		I deeq i deeq.
Ina Caateeye		I daa, i daa. Waa nagu soo taagantahay!
		War illayn annagaa wax Alla na tusay! Naa heedhe ma la igu kaa
		soo falay? Yaa? Waxba maqli weydoo waad soo taagantahay ee,
		maxaa ku helay?
Gabar		Abaalkayga sidaas inaad ka dhigayso waa u malaynaayay!

- Ina Caateeye Waxaan ku leeyahay,
Cambuur gaabaney, caloosha muujiyay, xuub caaro huwatoy,
casarkii seexatoy, cirteed bogatoy, caynkii hooyadaa
ku dayo, Cawrala ciribley.
i deeq i deeq. [wuu canjilay]
- Gabar War intaad cuntay oo cabtaad carartee,
ceebta iyo xumahaad u caynsatahee,
calooshii la cayaar, ciil kama baxaw, calooshii la cayaar.
- Ina Caateeye Cirbo dheer, kaba baas cagaha gashatooy, carrowdoy
Fiidka iyo cishaha socotay, caynkii hooyadaa ku dayo
Cawrala ciriblay. Allow ma talo.
- Gabar War caqligaad is foroorisoo, ciirsilaad is dhigtoo
Cabbanow cidlaad ka calacalaysaa calooshii la cayaar,
ciil kama baxaw, calooshii la cayaar.
- Ina Caateeye Hoy hoy, caweyskii baxdoy, cag ma dhigay,
baabuur cararaaya cirif ka qabsatoy, “cabbaar layra
i gee iyo ciidda Digfeer aan Calyaale tagno” tuu
codkeedii noqday, naa hooy hooy, hadaad caqli
leedahay caynkii hooyadaa ku dayo carala cidhiblay.
- Gabar War caruur ma tihid oo cirroole aad tahay ee, caaqibo
Ma lihid oo cidibta aad la’dahayee, calooshii la cayaar
Ciil kama baxaw calooshii la cayaar.
- Ina Caateeye Allaahu Akbar! Ciddiyaa ma guroy, huryadii af-casey
Ma sida caarre shabeel ah iyo coomad oo kalaa? Caado aanay
lahayn calmatoy, cassarkii seexatoy cirteed bogatoy,
caynkii hooyadaa ku dayo cawrala Ciriblay.
- Gabar War calooshii la cayaar, ciil kama baxow, calooshii la cayaar.
- Ina Caateeye Cassarkii seexatoo, cirteed bogatoo.
- Gabar Calooshii la cayaar.
- Nin War illayn belaayo badanaa! War maxaa rag belaayo u laaban!
Waryaahee, war saw maad ahayn ina Caateeye Dillaal?
- Ina Caateeye Haa.
- Nin War maxaa ku dulleeyee dildillaacshay dharkaaga?
- Ina Caateeye Adigu xaggaad ku jirtay?
- Nin Oo tanna maxay ahayd? War maxaa rag belaayo u laaban. War maxay
ahayd belaaayan yuubani? Awel sow gabar maad lahayn?
- Ina Caateeye Tani waa taa i ibtilaysee halkaa i dhigtayee iga daay oo.
- Nin War illayn billaayo habeen kama tegin!
- Ina Caateeye Kama tegin!
- Nin Xaggee tanna iska soo gasheen?
- Ina Caateeye Garan maayo.
- Nin Maxaa sidan kuu dhigay?
- Ina Caateeye Waxa sidaa i yiri dee waad arkaysaa. Iyada iyo wax la mid ah uun
baa sidaa ii galay.
- Nin Haye?
- Ina Caateeye Teeda kale aniga iyo odaygii waannu dirirsanay oo wuu i dayriyay.
Dee anna ciilkii uun baan markii magaalada la galayoo ... khalaas!
- Nin Oo halkaad ka toostay miyaa?

- Ina Caateeye Halkaas aan hadda ka kacay.
Nin Oo haddaan imminka odaygii u ergeeyo oo arrintiina bal dhex galo oo odaygii anigu la hadlo, reerkiinii ma u toobbad keenaysaa oo wixii ma ka soo noqonaysaa? Nin ma noqonaysaa imminka wakhtiga kan?
- Ina Caateeye Allah haa. Allah war haa.
Nin Ballan ma qaadaysaa odayga anaa qaban ee?
Ina Caateeye Ballan haa. Inna lillaahi waa inna ilayhi raajicuun! Cimrigaaga Alla ha raajiye waxaad yeelaysaa mar uun i celi.
Nin Belaayadii ma ka dheregtay?
Ina Caateeye Haa.
Nin Ma loofar dhammaysatay? Ma is xasuusatay?
Ina Caateeye War ha i wareerin ee i kaxee, i kaxee, anaa wax ogee.
Nin Anaa odayga la hadlayee, bal ina keen.
Ina Caateeye Waa tahay.
- Cutiya War Caateeye
Caateeye Haye Cutiya?
Cutiya Bal adduunka ka warran.
Caateeye Adduunka wallaahi, akhbaar badano o belaayo ah baa laga sheegaayay.
- Cutiya Anigu waxba kama war qabo.
Caateeye Haddee maxaad ka ogtahay, shuqulkaaba ma aha adduun ee.
Nin War Caateeye.
Caateeye Calaykum salaam. Waa roonnay.
Cutiya Allah waa wiilkaygii! Hooyo.
Caateeye Shshshsh. Halkan soo istaag.
Nin War Caateeyow saw nabad ma aha?
Caateeye Nabad ma ahee wejigiisa iga qari ninkaas.
Cutiya Hooyo kaalay bal. Allah muxuu xummaaday!
Nin Waxba ma ahee, geel laba jir soo wada mar baa la yiriyee, iska daa taasoo.
- Cutiya Waa run.
Nin Wakhtigiisii buu joogaa adba wax badan baad cayartee inanka ha la yaabin ee.
- Cutiya Allow ma ogtahay! Hooyo
Nin War Caateeye Dillaal
Caateeye Hii?
Nin Inankaagii danlaawoo, derbi meeshaan ah jiifa.
Isagoo darxumaysan oo, dibjiray oon dhar lahayn, oo todobaad waxba daaqin oo, dibnihii engeegen, ayaan dariiqaa ku arkay, dabeedna waan ka kaxeeyay, waa kan oo waan wadaa.
Haddaad dayriso wiilkana, dadku wuu kula yaabi, adna haatan duqowdayoo, dib waxbaw dhali maysid.
Dee nin gaboobay aad tahay ee. Waa caruurtii caruur kuugu dambaysay ee.

Cutiya	Sagaashan iyo saddex sano uu jiraa.
Caateeye	Lix iyo toban bay jirtaa iyadu!
Nin	Waxaad yeeshaa, war adeerow wiilka kolkii u darxumooday, wixii uu dibindaab iyo, diifo reerka u geystay, damqaayo is ogayoo, dareenyoo wax xasuusay oo dib waxba u lumin maayo. Haatan waa soo waaya arkay, waa soo dhammaystay. Dee adeerow inaka daayoo, ergaan ahay ee, maanta ergada aa iga maqal. Ballan buu qaaday ee iga maqal midhkaa.
Caateeye	Een. Dayn maayo, ninkii seexday oo toosay, wax miyaa u siyaaday sow sidiisii un ma aha?
Nin	Mayee kani waa toobbad keenoo waa soo dhammaystay cayaartii iyo belaayadii.
Caateeye	Kaxee wejigiisa iga qari.
Nin	War haddaad maanta i diiddo, dib dambaysa abiido, ka duraayiyo waayo, dunida intaynu ku noolahay, inaynaan is dabaysan, miyaan deelka quraanka iyo dalaag kuugu maraa?
Caateeye	War ka daa, ka daa.
Cutiya	Ugu mar.
Caateeye	Dalaagdaas iyo waxaan xilka laad keenayso ka daa.
Nin	Ninkaa maanta iga maqal.
Caateeye	Afkiiisa aan ka maqlo hadday waxaad sheegaysa run yihiin.
Nin	Afkiiisa ka maqal waa kaas ee. War kaalay inanyahow. Waa kaa inankii. Bal dhegayso wuxuu kugula hadlo.
Ina Caateeye	Dunida waayaheedii ayaa iga dabooleeyee, ninkay dubato diir kuma haroo way dudubisaayee, darxumada anaysugu wacnaa, diifta igu taallee
Caateeye	Adaysugu wacnaa diifta kugu taalla, nacam.
Ina Caateeye	Sida daad dixweyn soo marayoo, dogobyoo soo qaatay, ku dabaashay xumaahoo dhan oo waan baxaa degayee, Tola'ay!
Cutiya	
Ina Caateeye	Ma intaan dibbiray buu khamrigu doorshay madaxayga Oo dacar qaraar soo ceshoon sun iyo boog daacay?
Caateeye	Waa tii. Neeftii weeye habeenkii.
Cutiya	Waabeeyadii abeesada weeye hooyo ee.
Ina Caateeye	Kolkaan inantii daaddahinayee daadshay lacagtayda, anoo dumarka tii ugu wacnayd daar la ii geliyay
Caateeye	War faraha ka daa gabadha.
Ina Caateeye	Kolkii aan ku soo daray mid kale, yaan ka sii darayee, darmaano weylo dhalay baan arkaayoo jaqay dameeriyee, dayn kaan badsaday baa iga dhigay doqon sidiisii ee Degmo biilkii ay qaadatay iyo dahabkii aan iibshay Goortaan dukaankii dafiray baan ka sii darayee, dayaxii kuwow beretamay baa da'dayda ahee aniguna dibjirayay dhulkaygaan ka daahnahayee dunida waayaheedii ayaa iga daboollaayee aabbow ii ducee haatan waa inan dadaalaayee.

Caateeye	Sug sug. Waa laaga horreeyaayee. Degmo aan afkeeda wax ka maqlo.
Ina Caateeye	Degmo way ii raalli noqonaysaa. Ii raalli ahow adna.
Degmo	Haye. Waan u ahay adeer raalli.
Caateeye	Xaasha! Xusuus baa geela lagu xer geeyaa. Hooyadaana.
Ina Caateeye	Hooyo.
Cutiya	Haye hooyo. Waad ducaysantahay ee anigu waa hore aa kuu duceeyee odaygan isku daranka ah weeye hooyo.
Caateeye	Waxaan ku barayaa dadka kan. Walaashaa iyo ninkan inaabtigaa ihi way is gursadeen.
Ina Caateeye	Ninkani ma seeldigay buu noqday? Illayn waan joogay waanan maqnaa ee.
Caateeye	Waa runtii. Haddaan soo waday. Ninkani waa ninkii reerka joogay, maqnaana. Haddee waxan idinku ogahay inaad dhaqaalaha iyo dhaqanka ogaataan. Yaa?
Ina Caateeye	Haye aabo.

Kalahaab Iyo Kalahaad: Traduzione

Opera di Cali Sugulle
Trascritta da Cumar Aw Nuux

Dramatis Personae

Caateeye (Cabdillahi Yuusuf Faray)	Padre di Ina Caateeye
Cutiya (Xareedo Ismaaciil Duniyo)	Madre di Ina Caateeye
Maxamed (Maxamed Axmed)	Fidanzato di Marwo
Marwo (Xaliimo Khalaf Magool)	Sorella di Ina Caateeye & fidanzata di Maxamed
Degmo (Aamina Sahra)	Moglie di Ina Caateeye
Ina Caateeye (Cabdille Raage)	Impiegato pubblico

Preludio

Canzone

M. Axmed	1	Altezza e forza
	3	(Rip. 1)
	4	Lo spessore ci è dato
		Ci è stato concesso da Dio
		(Rip. 3-4)
Coro	7	Dobbiamo trarne beneficio
	8	La forza che ci è data
		(Rip. 7-8)
M. Axmed	11	Dio ci ha creati completi
	12	Non dobbiamo essere irrispettosi
		(Rip. 11-12)
	15	Datevi da fare, restiamo solo noi
	16	Datevi da fare
		(Rip. 16)
Coro		(Rip. 15-16)
Coro		(Rip. 16)
M. Axmed	21	Maschi e femmine
Coro		(Rip. 16)
M. Axmed	23	Giovani e vecchi
Coro		(Rip. 16)
		(Rip. 21-24)
M. Axmed	25	Gli uomini che non affrontano le difficoltà non traggono benefici.
Coro	26	Sudate
M. Axmed	27	Una vanga che colpisce la terra
Coro	28	Che colpisce
		(Rip. 25-28)

M. Axmed:	33	Una nuvola primaverile ¹⁴⁸ carica di pioggia tuona (Rip. 33)
	35	Lampeggia da ogni lato
	36	Si è diffusa su tutta la nostra terra (Rip. 35-36)
Coro		(Rip. 2x 7-8).
M. Axmed		(Rip. 2x 11-12)
	47	Guardate e figuratevi la nostra terra
Coro	48	La nostra terra
M. Axmed	49	L'abbondanza concessa da Dio
Coro		(Rip. 47)
M. Axmed	51	Le sue pietre d'oro
Coro		(Rip. 47)
M. Axmed	53	Sono disciolte nelle sue sabbie
Coro		(Rip. 47)
		(Rip. 2x 25-28)

Prima Scena

Degmo	Come va zia?
Cutiya	Come va nipote? Come stai? Tutto bene?
Degmo	Sì zia.
Cutiya	Oggi ti sei spinta fino a qui. Siediti, prenditi uno sgabello, ti preparo il tè
Degmo	No zia, non mi siedo, preferisco rientrare.
Cutiya	Dove rientri, sei venuta soltanto oggi. In questo periodo ci hai trascurati. Nipote, dimmi c'è qualcosa che ti fa stare male?
Degmo	Zia, insomma, perché mi fai queste domande, sai già quello che ho.
Cutiya	Cosa ne so cara, come potrei? Perché mi calunni? Che i vicini non ci sentano e non mi credano una suocera cattiva!
Degmo	Oh Cutiya, tuo figlio mi fa angustiare, mi mordo le labbra dalla rabbia, è lui che mi ha lasciata sola senza via di scampo, per di più grava su di me una vergogna che non dico.
Cutiya	<i>Bisinka!</i> E cos'è la vergogna che nascondi, nipote?
Degmo	Zia, nulla, non cercare dentro di me, è qualcosa che sai.
Cutiya	No, nipote, non mi nascondere nulla, dimmelo.
Degmo	La sera tardi quando è ora di dormire getto il cibo, La carne che gli servo la mattina, il latte che gli verso, quando non lo consuma, lo rovescio per terra.
Cutiya	È solo questo?
Degmo	Sì.
Cutiya	Nipote, Il ragazzo è ancora giovane, lascia che finisca di giocare, Il bisogno lo riporterà indietro, non lamentarti con nessuno oggi, siete uniti profondamente, sei il suo destino,

¹⁴⁸ *Gu'* è la stagione delle piogge e comprende i mesi di marzo, aprile e maggio.

- sarai ricompensata, resisti dentro di te,
se la famiglia soffre per causa sua, mettilci forza da parte tua,
stringi la cinghia¹⁴⁹, va bene cara?
- Degmo Va bene zia.
Cutiya Hai la mia benedizione, sei figlia di religiosi, nipote, so come sei fatta!
Degmo Va bene zia. La pace sia con te.
Cutiya Il mondo, il mondo, dove si è mai vista una come questa! Padre,
figlio ... insomma, cosa devo dire, ogni cammello segue le tracce
del cammello che lo precede. Fa ciò che suo padre faceva, niente di
più! *Allahu Akbar!* Davvero ... qualche volta ...
- Caateeye Chi è con te, con chi parli?
Cutiya No, parlavo tra me e me. Pregavo, recitavo delle preghiere.
Caateeye Sì! Recitavi delle preghiere? Sapevo della tua grande religiosità!
Da quando in qua è scesa su di te?
Cutiya Sono sempre stata religiosa!
Caateeye Va bene. È vero, vero! Credo che i nostri genitori andranno in paradiso
grazie alle tue preghiere!
Cutiya Stavo recitando delle preghiere, sono figlia di religiosi, ne sai ben
qualcosa tu!
Caateeye Sì.
Cutiya Insomma Caateeye, hai dimenticato i tuoi figli, la famiglia
e tutti quanti, tu inseguì soldi che non stanno né in cielo
né in terra, che non si trovano neppure in tutto il nostro paese
e di cui non si sa neppure l'ammontare.
- Caateeye Per grazia di Dio!
Cutiya Ci hai lasciati soli, in questo mondo ci hai afflitti,
quante aurore ci hai abbandonato,
per correre dietro alla gente e fuggire dimenticandoci.
Manchi alla cena, non torni il pomeriggio,
sei assente la sera, ora che hai i capelli bianchi,
le persone che facevi crescere a cui davi rifugio
sono loro che si stanno lamentando di te, Caateeye mostrami com-
prensione.
Da questa sera in poi non assentarti più,
ritorna per cena.
- Caateeye Cosa credi, di comandarmi?
Cutiya questi discorsi che hai messo insieme,
da una parte sono solo lamentele e rimproveri senza fondamenta,
dall'altra stigmi e vergogne che mi stai attribuendo.
E quello che io trattenevo, me lo sta tirando fuori la rabbia,
queste sono minacce, ascolta la mia voce.
Sei tu che devi vigilare sui nostri figli e la famiglia,
io correvo, affinché [la mancanza di] cibo e i vestiti logori
non vi mettessero in ristrettezze, per questo ho i capelli bianchi,
ti procuravo ciò per cui tu sei stata prescelta per me.

¹⁴⁹ Letteralmente *cayn* e *bayd*, rispettivamente la corda robusta e la cinghia pettorale che servono ad assicurare il basto del cammello.

Cutiya noi due non possiamo giocare,
i problemi di questo mondo sono molti,
il pomeriggio non torni, la sera non rientri,
mi hai lasciato da sola, *dhororororor!*
Cutiya quello non è un discorso per cui mostrare comprensione,
le tue parole sono tendenziose.
Le pelli che mettevo in bella esposizione, i soldi che ne ricavavo,
con cui mi compravi la carne, a cui aggiungevi il sale,
se non la mangiavo, mi dicevo che avrei trovato il cibo l'indomani,
La mattina presto, quando il sole scalda la terra,
e mi dovevo coprire il capo con il turbante, mi occupavo del vostro
stomaco.
Se non portassi da mangiare, lascia perdere la sera,
non vengo neppure più tardi, tienilo ben in mente. Sì!
Il mondo c'era prima e ci sarà anche dopo, [il mondo non si ferma]
hai capito?

Cutiya Io non voglio niente da te, non ti rimprovero perché voglio qualcosa
da te, ma soltanto per la tua vita, la tua vita!
Caateeye No, no, non è possibile! Non vuoi niente da me!
Cutiya Un vecchio della tua età che tutte le sere ...
Caateeye Non è possibile!

Seconda Scena

M. Axmed Allora? Sto bene, come stai?
Marwo Allora cugina¹⁵⁰? Cugina, stai bene?
In questi giorni non ho posato gli occhi su di te.
Questa è [come] la vostra casa, se non sei venuto a trovarci,
è perché sei diventato sospettoso? Il rapporto tra di noi,
era forte, non lo posso dimenticare,
se non lo sai, non sei forse irricognoscente?
M. Axmed Cara, non sto bene, mi metti malinconia,
cugina, non voglio sentire queste tue parole, mi provocano dolore.
La sofferenza che mi pervade da molto tempo, non voglio rivangare,
quello che c'è dentro di me, ho paura che mi sfugga dalla bocca,
non posso resistere.
Il tuo bell'aspetto di cui i miei occhi si sono innamorati,
ritengo ne sia la causa, ti spiego la situazione,
ascolta le mie parole.

Canzone

M. Axmed 1 Quello che vedo sei tu, è un essere umano o è un demo
ne che si fomenta?
(Rip. 1)
3 È la luce del sole che illumina tutto il mondo?

¹⁵⁰ *Inaabti* è la cugina da parte di madre.

- (Rip. 3)
5 È la luna¹⁵¹, è il chiarore dell'alba?
(Rip. 5)
7 Quando ti vedo abbagli i miei occhi.
(Rip. 7)
9 A causa tua mi meraviglio, abbagli i miei occhi.
(Rip. 9)
11 Sei tu che mi fai smarrire e perdere l'orientamento.
(Rip. 11)
13 Dove sono, dove sono, dove sono? Dove sono, dove
sono, dove sono?
14 Siamo usciti fuori di noi, siamo andati sulla luna?
(Rip. 13-14)
17 Dove siamo, dove siamo?
(Rip. 17)
19 È il mondo terreno, è l'aldilà? È il mondo terreno, è
l'aldilà?
20 Dove siamo, dove siamo?
(Rip. 19-20)
Marwo 23 Oh mi hai elogiato e ti ritieni uno sciocco.
(Rip.23)
25 Se la bocca serve a qualcosa, (è perché) riceve l'ordine
dalla volontà.
26 Per queste tue parole mi sono meravigliata,
27 A causa loro mi sono emozionata, la mia conoscenza
è limitata.
(Rip. 27)
29 Ti sei infuocato e smarrito per tua volontà.
(Rip. 29)
31 Gemo e sono assetata, gemo.
(Rip. 31)
33 Hai piantato un seme d'amore, l'hai piantato dentro
di me.
(Rip. 33)
35 Siamo sulla terra come esseri umani.
(Rip. 35)
37 Sono io, sei tu? Sono io, sei tu?
38 Forse dobbiamo rafforzare e stringere la nostra com-
pagnia?
(Rip. 37-38)
M. Axmed 41 Così come la fiamma, la tua luce mi ha travolto,
42 Così come il fiore, il tuo profumo mi pervade,
43 Hai reso difettoso il funzionamento del mio cuore,
gli hai dato una direzione,
44 Mi hai colpito la gola con la lancia dell'amore,
(Rip. 7-20)

¹⁵¹ *Affar iyo tobnaad* è il quattordicesimo giorno del mese in cui la luna è più luminosa.

- Marwo 58 Sebbene mi infiammi e meravigli della mia luce,
59 O profumi della prima erba che spunta dopo la pioggia,
60 Sarò la sposa di un mio pari,
61 Terrò i suoi figli tra le braccia, veglierò sul suo mondo,
(Rip. 26-36)
- M. Axmed (Rip. 17-18)
Marwo (Rip. 35-40)
- M. Axmed Scappa, scappa. È mio padre, oh Dio!
Marwo Ma è l'acquaiolo, non è il vecchio.
M. Axmed Non è l'acquaiolo, è mio padre.
Marwo È proprio lui? Quando vengo?
Marwo Domani, domani.
M. Axmed Stasera, stasera.
Marwo No, no, domani sera. Corri, scappa!
Caateeye Allora? Da dove venivano questi rumori?
Marwo Dove, papà?
Caateeye Dove sono le persone che se la spassavano qui? Dove sono andate?
Marwo Papà, ma sei impazzito? Che cosa ...
Caateeye Sei tu la pazza che va in giro, mostrami dov'è l'uomo che cantava.
Marwo Oh *Allah*, mio padre mi offende, uomini che stavano con me?
Caateeye Ehi Cutiya! Voglio vedere tua madre, tua madre! Fingi di piagnucolare con me. Oh Dio, ora prendo ...
- Cutiya Figlia, cosa ti è successo?
Marwo Mamma, papà mi offende. Dice che qui c'erano degli uomini con me.
Cutiya *Wallee*, Caateeye, vai pure figlia, *Wallee* Caateeye mi fai paura ogni giorno
Caateeye Eh?
Cutiya Innanzitutto sai che mi sono fatta queste ossa a forza di separare voi tre?
Caateeye Zitta. Non tendere verso di me quella tua lingua lunga.
Cutiya Caateeye, ora perché hai picchiato la ragazzina? Io, ogni giorno, io e te ...! Davvero Caateeye!
- Caateeye Si dice che ci siano tre cose che ne comportano sempre altre tre:
Gli occhi comportano le lacrime
La testa comporta lo stordimento
Gli arti comportano movimento.
- Cutiya Tutto ciò è affare loro, perché hai picchiato la ragazzina?
Caateeye Ti dico di startene zitta, non discutere con me
Cutiya Ne ho abbastanza! Un vecchio che ogni giorno, i ragazzi ...
Caateeye Vattene via. Te l'ho detto dieci volte, cerchi sempre in quello che dico qualcosa di cui incolparmi.
- Cutiya Se continuo a discutere con te la situazione si aggrava.
Caateeye Dice di non discutere con me e continua!
Si dice che gli arti comportano movimento, quando un uomo non ha uomini. Egli dice "Che si faccia in questo modo!" ma chi si muove per lui? Si dice che gli occhi comportano lacrime, quando un uomo non ha un buon primogenito!
- Cutiya Ehi, non maledire il mio primogenito!

- Caateeye Va bene! Si dice che una testa comporta stordimento, quando un uomo ha sposato una donna cattiva. Quando arriva da lei è in buona salute, ma poi lei lo tormenta con i discorsi. Ecco! La testa gli scoppia.
- Cutiya Falla corta adesso, qual è il senso?
- Caateeye Ehi tu, ti dico che sei gelosa, ho visto come arrossisci e altre tue cose. Chiedi la protezione di Dio! Eh? Caateeye non va da nessuna parte.
Il giorno mi metto in cammino alle prime luci dell'alba e non ritorno quando fa buio e la sera che mi intrattengo fuori e non ritorno presto, quando i cammelli sono guidati all'abbeverata presso una grande distesa d'acqua piovana e si suonano le sue canzoni *walwaal* e *helelay*, è così il rumore forte e confuso che fuoriesce sempre dalla mia casa, il mormorio indistinto, è forse questo un luogo dove conversare? Nostra figlia rovinata, rovinata, è una voce astratta che va a trovarla? Ehi tu, questa gente con cui parla a sproposito e quest'uomo con cui danza, che le canta le canzoni e con cui si scambia discorsi senza senso, *helele-dhararaq!*
Chiariscimi bene le cose, guarda Cutiya, adesso, e se non me lo dici giuro che mi vesto a lutto e taglio a entrambe la gola e le arterie. *Subito!* Sbrigati.
- Cutiya Insomma Caateeye, ora, non ci siamo capiti.
- Caateeye Sì!
- Cutiya E tu sei confuso, oggi non hai bevuto il tè.
- Caateeye Hii? Ihi-ihih!
- Cutiya Hai capito? Il mercato e questioni riguardanti le pelli e altre disgrazie ti hanno occupato la testa, e io mi sono fatta prendere dalla rabbia, insomma ho un cuore di madre. Ma insomma, hai scambiato il mangianastri¹⁵² per un uomo dentro casa?
- Caateeye E quando abbiamo deciso di prendere un mangianastri? Chi ha dato il permesso alla ragazza di cantare con un mangianastri?
- Cutiya *Laa Ilaaha Illalaah!* Preghiamo Dio che ci dia un cervello. È il mangianastri dei vicini.
- Caateeye Quale?
- Cutiya Mi stai parlando delle canzoni del mangianastri dei vicini, oppure d'altro?
- Caateeye Venite tutti qui!
- Cutiya Perché non mi chiedi cos'era quella voce invece di agitare i bastoni? Caateeye manda il diavolo all'inferno e fai ...
- Caateeye Va bene, va bene. È il nostro momento. Dammi, dammi, mettimi nella brocca l'acqua per le abluzioni. Devo evitare quella tua mano. Se mi tocchi sono finito¹⁵³.
- Cutiya Va bene.

¹⁵² *Naastarad* nel testo, prestito linguistico.

¹⁵³ Qui si fa riferimento alla pratica delle abluzioni: la purificazione rituale viene infatti invalidata quando si entra in contatto con una persona dell'altro sesso che non sia una parente di primo grado (genitori, figli, fratelli).

- Cutiya Benvenuto Dugsiye, come stai? Stasera finalmente sei passato.
Xaaji, siediti, siediti su quella sedia.
- Dugsiye Ho qualcosa di più importante che sedermi, spostati in là.
Cutiya Allora? Sembri proprio arrabbiato! Allora?
Dugsiye Sì e non so se mi passerà. Cutiya, siamo vicini da diverso tempo, e ci siamo sempre voluti bene.
- Cutiya È vero.
Dugsiye Ciononostante siete diventati infidi come un fuoco caldo e siete peggiorati nei miei confronti.
Quel tuo figlio buono a nulla e scemo, mi ha saccheggiato il negozio e si è fatto fuori sei mesi.
Ora lo sto cercando, sono passato adesso da Degmo, e non va neppure da lei. Voglio che paghi il suo debito, se non lo estingui e non mi dai i soldi in fretta, se non mi dai ciò che mi spetta, ti giuro che lo uccido.
A quel punto pagherà il suo errore con il prezzo del sangue, giuro che lo uccido.
- Cutiya No, lascia perdere il prezzo del sangue Xaaji Dugsiye, dei debiti si chiede risarcimento, vedi, stai esagerando un po' troppo con gli insulti e le minacce di morte di cui parli.
- Dugsiye Se si prende si paga. Perché non avete pagato?
Cutiya No, ma "lo uccido", "è scemo", insomma, io mi spavento, è il mio figlio maggiore, prima di tutto non parlare così.
- Dugsiye In poche parole, o il ragazzo o i soldi.
Cutiya E vorresti il ragazzo al posto dei soldi?
Dugsiye E cosa faccio?
Cutiya Sia pure così Xaaji, ciò che ti deve ... ma innanzitutto quanto ti deve?
Dugsiye Due mila e cinquecento. Non è molto!
Cutiya Ti darò tutto quello che ti deve Xaaji, vieni da me domani pomeriggio.
Dugsiye Conosco le donne, fammi incontrare il vecchio, dov'è il vecchio?
Cutiya No, il vecchio non c'entra, ora ci sono io qui per conto della famiglia, il vecchio non c'è, ti darò quello che vuoi. Non vuoi da lui solo i soldi?
- Dugsiye Non voglio altro.
Cutiya Vieni a prenderli da me. E scusa, d'accordo Xaaji?
Dugsiye Sappi che il ragazzo è tuo figlio.
Cutiya Va bene.
Dugsiye Siamo d'accordo così?
Cutiya Sì, siamo d'accordo.
Dugsiye Va bene.
- Caateeye *Ihii!* Sentimi un po'.
Cutiya Sì Caateeye?
Caateeye Davvero, perché non parti in viaggio per affari se hai tutte queste ricchezze?
- Cutiya Dove dovrei andare?
Caateeye "Quattromila te li do io, duemila te li do io"! Senti un po', perché ti

- comporti in modo così imprudente, perché allora non hai messo insieme i nostri averi? Non sapevo che avessi preso soldi del risparmio rotativo¹⁵⁴.
- Cutiya Ma io non possiedo niente per conto mio, sono le nostre cose, il ragazzo è nostro figlio, da dove altro li dovrei prendere i soldi?
- Caateeye E dovrei pagare io?
- Cutiya Paghi tu. Sì.
- Caateeye Che Allah e il profeta mi proteggano! Che Allah e il profeta mi proteggano! Non pago proprio un bel niente.
- Cutiya Ascoltami. Il mondo non è come prima, bisogna essere moderni.
- Caateeye Eh!
- Cutiya Tutti mandano i propri figli a scuola
E Grazie a Dio noi siamo ricchi,
oggi i loro alimenti e tutti i loro abiti,
ce li possiamo permettere. Che entrambi vadano,
alla grande scuola della conoscenza, che imparino bene, oh Caateeye.
Se Dio vuole, quando avranno successo negli studi,
la loro vita continuerà e noi avremmo un vantaggio futuro,
ci ricompenseranno.
Oggi non è domenica? Il lunedì si dice
di portare gli studenti che dovrebbero andare a Roma,
o che dovrebbero essere mandati in Inghilterra. Li porterò all'alba,
vai a comprare le cose per loro. Eh?
- Caateeye Sì. E vado a comprare ora le cose?
- Cutiya Sì.
- Caateeye Oh uomini dove si è mai vista una cosa del genere!
Guardate questa vecchia pazza, mentre si trova in una situazione stabile
“si va a scuola” e “si diventa moderni”,
crede sia una cosa degna di lode. Che Dio ti tagli la lingua,
che un serpente ti entri in grembo, stai zitta animale che non sei altro
Non lo sapevi che di disgrazia e di vergogna,
la scuola è il padre? Voglio che i miei figli
studino bene il Corano, che conoscano il loro Dio.
Gli si insegna una lingua straniera, creata dal loro dio,
che gli fa dimenticare la religione, e così li si modella,
i loro costumi si guastano, se studiano quattro libri
che li assoggettano e imparano il loro mondo,
cominciano a insultare il loro padre e la loro madre.
La casa in cui sono cresciuti, il modo in cui si comportavano,
diranno che tutto puzza.

¹⁵⁴ *Hagbad* o *shaloongo* è una forma di risparmio rotativo, principalmente praticata tra le donne. È una specie di cassa solidale: ognuna versa una somma stabilita entro la fine del mese, poi ogni mese si sorteggia il nome di una delle partecipanti e a questa viene affidata l'intera somma che potrà così utilizzare per un progetto che richiede un investimento. Si basa fondamentalmente sulla fiducia: il rischio infatti è che, ricevuti i soldi, la persona esca dal gioco prima che finisca il giro, a discapito degli altri. È il principio su cui si fonda il microcredito, dove i progetti vengono vagliati e considerati da un consiglio.

Fanno soffrire il loro padre, amano l'Europa, gli si mette in testa che Roma profuma e anche l'Inghilterra, non è così, è una vita da cani questa degli africani! uffa!

I am sorry tutte quelle cose che leggono, diventano il loro destino. Oggi che è domenica e domani che è lunedì, non andranno da nessuna parte, che rimangono a casa loro!

Cutiya Insomma Caateeye ...

Caateeye Ehi, non mi accarezzare la spalla! Io lo so, hai un obiettivo. Con questo non mi freggi. Sono sveglio.

Cutiya No, ascoltami per una volta Caateeye.

Caateeye *Hii?*

Cutiya Te lo giuro su Dio, non far estraniare i miei figli, non li separare dai loro coetanei, questa è cecità.

Caateeye E allora?

Cutiya Ecco.

Caateeye Mi rifiuto, te lo giuro su Dio, non mi costringere, mi sono già speso su questo.

Cutiya No, no!

Caateeye Sono stufo di elementari e inferiori, smettila con l'università Cutiya, Cutiya, sì.

Cutiya Ci conviene.

Caateeye Non ci conviene niente, che restino come sono.

Terza Scena

M. Axmed Allora? Come stai?

Gabar Bene, e tu?

M. Axmed Io non ho pace, senti, fai una cosa, la ragazza di nome Marwo, ci sono notizie sulla nostra situazione, dato che in questi giorni eri con lei?

Gabar Sì?

M. Axmed L'ultimo giorno che ci siamo visti il vecchio ci sgridava, vorrei parlare con lei, chiamamela.

Gabar Va bene.

Marwo Sì, cugino, cosa mi dici?

M. Axmed Giuro che non capisco niente oggi.

Marwo Cugino, oggi sembri un po' chiuso in te stesso, cosa ti succede?

M. Axmed Mi vedi! Fai una cosa, la nostra faccenda, eri tu che sapevi a che punto stava, come ti sembra?

Marwo Ecco, penso di essere pronta per te. Mio padre lo sai, la scorsa sera, mi ha frustata. Mi ha picchiata, mi ha tolto il fiato a forza di colpirmi.

M. Axmed Allora?

Marwo Per me la faccenda è nel modo che ti ho detto.

M. Axmed Quindi?

Marwo Allora tu mettiti al lavoro per noi, fai qualcosa per cui possiamo arrangerarci. O devi avere il sostegno o devi avere la forza!

M. Axmed Va bene.

Canzone

M. Axmed	1	La pena che provo è troppa, è troppa
	2	Le ristrettezze aumentano, aumentano (Rip. 1-2)
	5	Non so quello che mi manca, (Rip. 5)
	7	Ieri sera mi sono svegliato dieci volte (Rip. 7)
Ragazze	9	Ieri sera si è svegliato dieci volte, si è svegliato, si è svegliato (Rip. 9)
M. Axmed	11	Ciò che gli mancava era il suo fianco
	12	O devi avere il sostegno o devi avere la forza, è un esempio (Rip. 12)
	14	Prendete l'indicazione, che vi serva da esempio, vi serva da esempio
Ragazze	15	Avere forza significa avere gambe e braccia poderose
	16	Avere forza
M. Axmed	17	Braccia che prendono e spalle che sostengono. (Rip. 17)
	19	Hai parlato di muscolatura. (Rip. 15-16)
Ragazze		(Rip. 15-16)
M. Axmed	22	Abilità sottostanti e altre strategie che tieni nascosti. (Rip. 22)
Ragazze	24	Avere forza è chiaramente la scorciatoia che ti fa arri- vare alla maggiore età
	25	Devi avere la forza. (Rip. 22-23)
M. Axmed		(Rip. 22-23)
	28	Un consiglio pratico (Rip. 24-25)
Ragazze		(Rip. 24-25)
M. Axmed	31	La gobba della cammella per qualcuno è dritta (Rip. 31)
	33	I tuoi due consigli, le cose andranno come vuole Allah (Rip. 33)
		(Rip. 5-8)
Ragazze		(Rip. 9-11)
M. Axmed		(Rip. 12-14)
Ragazze		(Rip. 15-16)
M. Axmed		(Rip. 22-23)
Ragazze		(Rip. 24-25)
M. Axmed		(Rip. 22-23)
Ragazze		(Rip. 24-25)
M. Axmed		(Rip. 26-28)
Ragazze		(Rip. 24-25)
Marwo		Allora?
M. Axmed		Mi hai sentito, che Dio sia con noi.

Marwo Che Dio sia con noi, corri, vai al lavoro che io ti aspetto.
M. Axmed Che sia così. La pace sia con te.
Marwo È così, la pace sia con te.

Quarta Scena

Dugsiye Sì?
Ragazza Sì? Tutto bene.
Dugsiye C'è il ministro?
Ragazza C'è.
Dugsiye Voglio ... mostrami la sua porta. Il suo ufficio.
Ragazza Non posso mostrartelo.
Dugsiye Perché?
Ragazza È così. Oggi è arrabbiato gli si sono arrossati gli occhi.
Dugsiye Cosa ha bevuto?
Ragazza Non posso lasciar entrare nessuno, mi rimprovererebbe.
Dugsiye E abbassa la voce, smettila di lamentarti.
Dugsiye Che ti venga mal di pancia, che faccia tosta! Si cerca il popolo quando ci sono le elezioni, e poi ci si nasconde dietro il muro, eh! Accuso il governo di fronte a Dio di perseguire solo il proprio interesse. Che gli edifici in cui stanno gli crollino addosso, non li si può ignorare, mentre tu ricamavi e dormivi su una stuoia, il ministro è stato eletto, eh! Che Dio ti faccia cadere in basso, brutta dalle mascelle nere!
Dugsiye “Non ti posso lasciar andare”, ci vado io. Impediscimelo!
Dugsiye Impediscimelo!
Ragazza Se non smetti di urlare chiamo la polizia.
Dugsiye Porta pure i gendarmi del carcere e del municipio¹⁵⁵ e che mi portino via prima che vada dal ministro!
Impiegato Cosa sono queste urla?
Dugsiye Ehi, è questo pezzo di legno che hanno messo qui a sedere. Io cercavo il ministro. E mi ha detto: “non ti posso lasciar andare, abbassa la voce, smetti di lamentarti”. Perché dovrei smettere, sono diretto dal ministro.
Impiegato Zio, insomma, alla ragazza è stato affidato il lavoro dal governo, non la insultare, cosa vuoi tu?
Dugsiye Ehi figliolo, ci sono modi e modi.
Dugsiye Ho un negozio dietro il quartiere Wardhigley, ho fatto credito a Ina Caateeye Dillaal che non mi ha restituito quello che mi doveva.
Impiegato E allora insulti la ragazza per un credito che hai fatto a Ina Caateeye Dillaal?
Dugsiye Stamattina è la scadenza e sono pronto a lottare contro l'ingiustizia che ha commesso nei miei confronti seguirà una disputa,

¹⁵⁵ *gaalshire e munishiibiyana* nel testo come prestiti linguistici.

- voglio accusarlo di fronte al Ministro, posso essere lasciato andare?
- Impiegato E vorresti chiedere al ministro di saldare il debito di Ina Caateeye Dillaal?
- Dugsiiye Insomma, ho sentito che lavora con il ministro.
- Impiegato E se ci lavora, ti hanno detto che si chiede al ministro di saldare il suo debito?
- Dugsiiye Che gli venga dedotto dallo stipendio che gli spetta.
- Impiegato Fai una cosa, sei un uomo adulto ...
- Dugsiiye Non sei più giovane di me!
- Impiegato Ti do un'indicazione. Devi chiedere indietro il tuo patrimonio e accusare l'uomo a cui ti riferisci nella sede che ti indico.
- Dugsiiye Se mi soddisfa.
- Impiegato Se hai un credito con qualcuno, devi andare dal giudice o dalla polizia. Si denuncia a uno dei due.
- Dugsiiye Sappi che non devo sposare una donna¹⁵⁶, ma voglio il risarcimento di un debito.
- Impiegato Zio, te lo spiego io. È così. Non si viene qui, non si viene dal ministro per un debito.
- Dugsiiye Se ne deve occupare il giudice? Credi che otterrò quello che mi spetta?
- Impiegato Che tu lo ottenga o meno, arriverci. Non si entra negli uffici in questo modo. Mai! Sei un uomo adulto, vergognati.
- Dugsiiye Arrivederci.
- Ina Caateeye Allora, come va? Non sono andato da nessuna parte, ero in bagno.
- Impiegato Sì, eri in bagno!
- Ina Caateeye Sì, ho avvisato la ragazza in quel momento.
- Impiegato Anch'io ti ho visto andare in bagno. e ascoltami ti devo dire qualcosa.
- Ehi tu, sei quello che ogni volta che arriva qui Perde il suo tempo. Sei tu che fai le cose con negligenza e che inganni te stesso, perché non la smetti con i trabocchetti? Non ti sottometti a ciò che oggi è opportuno ed è nell'ordinamento giuridico, ti sei smarrito e hai deviato dalla retta via, non sei venuto al lavoro, e noi ci siamo seccati la bocca a forza di parlare¹⁵⁷.
- Ina Caateeye Allora? Continua.
- Impiegato Per molto tempo ho tenuto nascoste le faccende che ti riguardavano, sciocco e buono a nulla, come un pazzo irresponsabile, ti sei scoperto da solo. Se da parte tua non porti avanti il lavoro dell'ufficio

¹⁵⁶ Dal giudice "Qaaddi", solitamente si va per sposarsi.

¹⁵⁷ Letteralmente: ci siamo assetati.

- riferirò ai miei capi superiori il tuo comportamento.
Io qui non coprirò più nessun altro lavoro,
non ti posso coprire tutti i giorni.
- Ina Caateeye Non mi nascondere, perché dovresti, neanche Dio mi nasconde.
Ehi, sai cosa ti dico:
ogni mattina arrivo alle prime luci dell'alba e rimango fino a mezzogiorno,
non mi sono riposato dal lavoro in ufficio
io sono sempre attento e, per quanto mi riguarda, rispetto il nostro ordinamento e il diritto.
Sei tu quello che si è smarrito, mentre io ero meglio orientato e più retto di te.
Ehi, sono solo andato qui vicino e mi tendi tutti questi tranelli con cui mi inganni, davvero non ti aiuto,
questo è solo un modo per farsi sentire, lascia perdere queste stupidaggini, non puoi rimprovermi e minacciarmi.
Io lavoro per il governo, sono un uomo come te. Hai sentito? Occupati delle tue cose che io mi occupo delle mie.
- Impiegato Non possiamo lavorare insieme nell'ufficio in questo modo, ora vi do i soldi.
- Ina Caateeye Allora vattene se non puoi lavorare in questo modo.
Impiegato Vieni qui ragazza. Ecco il tuo stipendio. E porta avanti il lavoro che ti spetta. Arrivederci.
- Ina Caateeye E a me dai il mio [stipendio].
Impiegato Ti faccio una domanda, ho dimenticato una cosa, ma hai un debito con il vecchio Xaaji Dugsiye, il proprietario di un negozio?
- Ina Caateeye Sì.
Impiegato È venuto qui adesso.
Ina Caateeye Sono affari suoi. Cosa te ne importa?
Impiegato “Ho un'accusa contro di lui, voglio lottare”,
biassicava delle parole impertinenti,
“Ina Caateeye Dillaal nega di dovermi dei soldi”,
è ciò che ha fatto sentire alla gente. Insomma tutto questo è stupido. Eh?
- Ina Caateeye Zio ti dico una cosa
Impiegato Tutto questo è stupido, perché non dai al vecchio ciò che vuole? Insomma qual è il tuo problema?
Al peggio lavoro hai aggiunto anche un debito. Chi si occuperà di te?
- Ina Caateeye Hai superato ogni limite, ora sei per caso diventato il rappresentante dei negozianti? Senti zio, dammi i soldi. Non ti immischiare nelle faccende mie e di quell'uomo.
- Impiegato Adesso trattengo i soldi che hai preso in prestito.
Ina Caateeye Zio io devo i soldi a un uomo e glieli porto io, tu dammeli, non li hai guadagnati tu questi soldi.
- Impiegato Te li do tutti adesso?

Ina Caateeye
Impiegato

No, trattienine la metà! E dammi questi soldi!
Ehi tu paga il tuo debito. Arrivederci.

Ina Caateeye

E mi voleva trattenere una parte da questa cifra? Solo questa! Arrivo presto ogni mattina, per un mese intero ho lavorato duro, mi hanno ricompensato con meno di cinquecento, non vado da nessuna parte [con questi soldi], l'affitto sono cento precisi, gli alimenti più di trecento, arrivano quasi a quattrocento.

Ma dove devo metterli? Da nessuna parte!

Quelli con cui ho fumato le sigarette, quelli con cui sono stati lavati i vestiti,

il carbone e l'acqua, la luce è dieci e qualcosina in più,

lascia perdere tutte le altre creme e i profumi

tutto questo non è troppo per me oggi? Sì!

Cosa faccio adesso? Dove devo rivolgermi?

O Dio, meglio che parta. E dove mi faranno arrivare se voglio partire? Da nessuna parte! So io cosa fare. So io cosa fare! Se non si riesce a morire è meglio sbattere i recipienti del latte l'uno contro l'altro, lo sai? Sì. Quando si resta senza niente [non si può che fare nel modo seguente]. Lo verserò sul mestolo e stasera finirò tutto [il latte], una volta sarà aspro, un'altra sarà latte fresco, un'altra apparirà come un succo rosso intenso. Non salirò sul cavallo fino a quando sarò sazio! *Gararam, gararam, gararam*. Cosa succederà [se farò così]? In ogni modo questa è una meraviglia, ben venga lo stupore. Non c'è niente di meglio di questo. Sì!

Ihiihii! Perché ridi?

Ragazza
Ina Caateeye
Ragazza

Rido della tua scemenza.

Sarei io lo scemo?

Sì. Paga una parte del debito, portane una parte a tua moglie e ai tuoi figli, smettila di comportarti da scemo.

Ina Caateeye

Questa è una questione da uomini. Qui non parliamo di questioni da donne, fai una cosa, rimani seduta al tuo posto e firmami il registro.

Ragazza

Ieri mi hanno scoperta per via del registro, non lo firmo più per te.

Ina Caateeye

Lascia stare me lo firmo domani.

Quinta Scena

Ina Caateeye va al Lido a ballare.

Ina Caateeye
Ragazza
Ina Caateeye
Ragazza
Ina Caateeye

Senti un po', sei con qualcuno?

No, no, stavo con un brutto fanfarone.

Non vale niente quello vero?

Non vale niente.

Mandalo al diavolo quello, d'accordo? Cosa ne pensi se io e

	te ... eh?
Ragazza	Va bene.
Ina Caateeye	A posto? Eh?
Ragazza	Certo.
Ina Caateeye	Ok.
Ragazza	Allora? <i>Allah</i> ma che cos'è questa disgrazia? Cos'è questo roteare?
Ragazzo	Sono rimasto a bocca aperta.
Ragazza	<i>Allah bisinkii iyo Alifka</i> ¹⁵⁸ !
Ragazzo	Guarda, guarda, guarda!
Ragazza	<i>Alla, Alla, Alla!</i> Le danze somale sono state abbandonate e rovinate, cosa facciamo?
Ragazzo	Sapete che nelle danze somale si trova tutto ciò? Il twist, il chachacha e il merengue, tutto!
Ragazza	Ci si trova tutto!
Ragazzo	Ora facciamo qualcosa in modo da cambiare questa danza in quella somala.
Ragazza	Chi fa qualcosa?
Ragazzo	Io faccio qualcosa.
Ragazza	Fai qualcosa tu?
Ragazzo	Me ne occupo io.

Danza somala (Wiglo)

Ragazzo	1	<i>Hoohoo</i> è così che vi comportate? (Rip. 1)
	3	Vi siete messi al mercato e avete sollevato il lembo della futa (Rip. 3)
	5	Vi siete imitati l'un l'altro, vi siete imitati l'un l'altro
	6	<i>hoohoo</i> avete gettato i vestiti?
Coro	7	<i>Hoohoo</i> c'è proprio da stupirsi, è così che vi comportate? (Rip. 7)
Ragazzo		(Rip. 1)
	10	Dopo averli rizzati in alto e aver smesso di intrecciarli (Rip. 10)
	12	Avete arrotolato i capelli, arrotolato i capelli,
	13	<i>Hoohoo</i> ma avete cominciato anche con i pantaloni stretti ¹⁵⁹ ?
Coro		(Rip. 7-8)
Ragazzo		(Rip. 1)
	17	Dopo esservi fermati, avete divaricato le gambe,

¹⁵⁸ Espressione di stupore.

¹⁵⁹ *Tuubbo* è un prestito linguistico e indica i pantaloni a sigaretta.

		(Rip. 17)
	19	Agitate capelli e calcagni, agitate capelli e calcagni,
	20	<i>Hooohoo</i> , ma avete iniziato a ballare il twist?
Coro		(Rip. 7-8)
Ragazzo	23	Questa è la nostra tradizione.
Coro	24	Sì, sì, sì, sì.
Ragazzo	25	Ci si spalmava così di burro.
Coro		(Rip. 24).
Ragazzo	27	Si aveva cura delle trecce.
Coro		(Rip. 24)
Ragazzo	29	È il nostro divertimento e voi l'avete abbandonato.
		(Rip. 29)
	31	<i>Heleeley</i> ¹⁶⁰ <i>heley heleeley haa</i>
		(Rip. 31)
		(Rip. 23)
Coro		(Rip. 31)
Ragazzo	35	E si faceva in questo modo
Coro		(Rip. 31)
Ragazzo	37	Si aveva cura delle trecce.
Coro		(Rip. 31)
Ragazzo		(Rip. 29-31)
		così così così così così così.
Ina Caateeye		<i>Ehi cameriere</i> ¹⁶¹ !
Cameriere		Vecchio mio, il tempo è finito. Il bar chiude, dovete andarvene.
		Si dorme.
Ina Caateeye		Cosa?
Cameriere		È l'orario di chiusura.
Ina Caateeye		Quale chiusura?
Cameriere		L'orario, l'orario di chiusura fratello.
Ina Caateeye		Ehi tu, non ce ne importa niente dell'orario, abbiamo i soldi.
Ragazza		Dai, l'orario in cui il bar rimaneva di solito aperto è finito. È ora di dormire.
Ina Caateeye		Shshsh. <i>Senti noi vogliamo bere qualcosa, no?</i>
Cameriere		È l'ora di chiusura, adesso il bar chiude.
Ina Caateeye		<i>Va bene, va bene.</i> Vai pure. <i>Senti</i> , io e te stasera ci sposiamo, d'accordo?
Ragazza		Va bene.
Ina Caateeye		<i>Facciamo sposa?</i>
Ragazza		<i>Va bene.</i>
Ina Caateeye		<i>Allora tu sei mia moglie.</i> Sei mia moglie.
Ragazza		E tu sei marito.
Ina Caateeye		Moglie.

¹⁶⁰ *Heleeley* è un termine senza significato usato come invito alla danza.

¹⁶¹ Le espressioni in corsivo, in questo e altri dialoghi, sono in pidgin italiano nel testo originale.

Ragazza Marito.
Ina Caateeye *Senti andiamo dal giudice?*
Ragazza *Non è necessario.*
Ina Caateeye *Giusto, giusto. Non è necessario. Andiamo?*
Ragazza *Andiamo.*

Sesta Scena

Gendarme Il tempo è finito, il giudice sta arrivando, sarà meglio che pulisca l'ufficio.
Giudice Allora? Come va?
Gendarme Buon giorno.
Giudice Buon giorno. Oggi vado via presto, ho un lavoro da svolgere fuori. C'è qualcuno che mi aspetta? Guarda un po' adesso.
Gendarme Ora guardo. Non ci sono né la vecchia Xaadsan né Calowla, ma ci sono due uomini.
Giudice Falli entrare, falli entrare.
Gendarme Ehi voi entrate. Mettete giù i vostri bastoni.
Ina Caateeye Allora chiama l'uomo che mi accusa, che io ho un sacco di lavoro da fare.
Dugsiye Giudice sono io. Voglio accusare questo uomo.
Giudice Hai un'accusa? Cosa è successo?
Ina Caateeye Non lo so, chiedilo a lui. Insomma è successo che mi accusa.
Giudice Sì. Questo posto è stato istituito per le accuse.
Dugsiye Lo sappiamo, è il motivo per cui siamo venuti.
Giudice La nostra religione è molto ampia e abbraccia tanti orizzonti, noi ne siamo testimoni. Il Libro che consultiamo, una volta che consideriamo la questione per intero, dall'alto al basso, il caso è risolto
Gendarme È risolto. Allah lo sa!
Giudice I due che si tengono il broncio, che non si guardano in faccia, non si sono qui abbracciati e messi d'accordo?
I due che abitano insieme, la dote che li unisce, non abbiamo per caso la soluzione [di tutto]?
Gendarme Dio lo sa!
Giudice Il matrimonio che si complica e fatica a funzionare, non è mia responsabilità.
Gendarme Non è sua responsabilità, esponete il vostro caso!
Giudice I due che si attaccano e ciascuno prende una posizione, si separano l'uno dall'altro, l'uomo losco e la donna ficcanaso, non sono stati separati qui l'uno dall'altro?
Questo è il mio mestiere, è la sua spiegazione generale, avete un'accusa?
Ina Caateeye Giudice, taglia corto, taglia corto.
Gendarme Ehi tu, non creare problemi al giudice. Ti ho detto di stare zitto.
Giudice Apro così il caso, le mani che non si ungono, non possono fare massaggi, è un ufficio pubblico,

- Gendarme c'è bisogno in fretta di soldi per venire a capo del caso.
Ce n'è bisogno in fretta!
- Giudice Bisogna mandare un documento, andate a comprare al negozio un foglio di carta da bollo.
- Gendarme Ehi voi, andate a comprarlo al negozio.
Giudice La fretta non va bene, rivelate qual è il vostro problema.
Dite qual è l'accusa.
- Dugsiiye Giudice l'abbiamo già comprata. Eccola. I *francobolli*, la *carta bollata* e le cose che l'accompagnano.
- Giudice Sì. Ve li siete procurati prima. Iniziamo con l'accusa. Come ti chiami?
- Dugsiiye Xaaji Dugsiiye.
Giudice Mmmm! Xaaji Dugsiiye, cosa reclami contro quest'uomo?
Dugsiiye Quest'uomo dopo avermi preso i soldi per la spesa giornaliera non me li ha restituiti, ora sono sei mesi. Sei mesi.
- Ina Caateye *Oo ho*. Giudice, sta mentendo. Parla di sei mesi quando non sono neppure due.
- Gendarme Ehi tu, *shut up*¹⁶², stai zitto!
Giudice Zitti, zitti. Di una cosa non tengo conto, per l'altra bisogna consultare i libri della legge, la loro grandezza e forza più estesa delle montagne, del mare che ondeggia, dei fiumi che straripano le cui acque si sono alzate, il loro buon esito è maggiore. Secondo il Libro l'uomo che ha intascato il bottino e non restituisce i soldi, se ha derubato le persone, e se ne dimostra l'intenzionalità, nel capitolo in cui si parla della ricerca di cose smarrite, si spiega con chiarezza, ho maturato un verdetto.
- Gendarme Si spiega con chiarezza! Ma guardate questa questione!
Giudice Gli metto le catene alle caviglie e ai polsi e lo mando dalla polizia.
- Gendarme Gli stanno i gendarmi ai lati. *You bloody hell*.
Giudice Non c'è bisogno di fare confusione nell'ufficio, Ognuno deve esporre il suo caso, sappilo.
- Gendarme Ehi tu, sappilo.
Giudice Ora quello che inizia e dimostra le sue ragioni, non privi l'altro delle sue e ascolti le conclusioni. Le menzogne che vengono inserite nel discorso, come il latte scremato mescolato con il latte fresco, che sembra acqua e latte, la cinghia e la corda per legare il basto del cammello che viene tagliata, se si devia dalla retta via, la legge non ha timori, i suoi pugnali affilati tagliano le cose,

¹⁶² Le espressioni in corsivo pronunciate dal gendarme, come *shadhab* [shut up] oppure *bilaadi hel* [bloody hell] sono in pidgin inglese.

- Gendarme attenti adesso e trovate il modo per salvarvi.
Dugsiye Trovate il modo per salvarvi, vi è stato detto.
Giudice Andiamo avanti con il caso, è così?
Dugsiye Sì.
 Avevo già descritto prima la situazione,
 dopo non avermi restituito i soldi per la spesa giornaliera,
 quest'uomo mi ha derubato. Sono diventati sei mesi,
 “zio li porto domani, oggi la banca è chiusa,
 questa volta non mi hanno pagato lo stipendio”,
 mi ha sempre esasperato con promesse che non manteneva,
 è un bugiardo millantatore.
- Ina Caateeye Inanzitutto, nei vostri uffici ci si insulta, vero?
Gendarme Ehi tu ti ho detto *shut up. You bloody hell.*
Dugsiye Oh giudice, nei grandi libri sacri e in quelli della legge
 Cerca nei tuoi libri e fammi avere i soldi.
 Oppure ci saltiamo addosso e gli faccio uscire il riso e la papaya
 con cui ha pranzato.
- Giudice Qui non c'è spazio per questo. Saltarsi addosso e papaya e
 tagliarsi il petto, qui non è lecito. C'è la sentenza. Tu, cosa
 hai da dire?
- Ina Caateeye Giudice ho da dire:
 Io non ho preso i soldi di quest'uomo, e non mi sono mai
 nutrito di cose illecite,
 gli ho preso la spesa giornaliera per mia moglie e, il trenta di
 ogni mese, ho pagato quello che gli dovevo.
 Eravamo d'accordo che [al debito] che aveva segnato sul
 registro, non ne seguisse un altro, sta mentendo giudice,
 come si possono essere accumulati sei mesi?
- Giudice Ehi, come possono essersi accumulati sei mesi?
Ina Caateeye Non ho la risposta e aggiungo a mia volta:
 come possono essersi accumulati sei mesi è la mia domanda.
- Dugsiye Insomma, come si possono essere accumulati?
Ina Caateeye *Io devo parlare, stai zitto.*
 Quest'uomo i soldi che gli ho dati, glieli ha macinati una
 disgrazia, spargeva ovunque delle menzogne nei miei,
 confronti, esamina i libri su cui è scritto il diritto, glielo ha
 permesso la legge di mentire, fare confusione in questo ufficio
 e caricarmi di vergogna?
- Giudice No, la legge non glielo permette.
Ina Caateeye Prendetelo subito, se la legge non glielo permette.
- Giudice Ti ha detto così: come possono essersi accumulati sei mesi?
Dugsiye Inanzitutto giudice, il ragazzo è un disgraziato,
 è uno di quelli che portano il bastone e tengono il *jaad* sotto
 l'ascella, e a volte beve la birra tutta d'un fiato.
 Venti volte su cento è occupato in queste faccende.
- Gendarme *Bismillaahi Rahmaani Raxiim.*
Giudice *Subxaan Allahi waa Yaasiin.* Hai un testimone di questo?
Dugsiye Quando l'uomo che fa credito lo estingue

- Esso viene cancellato dalla pagina in cui è segnato.
Non ha pagato il suo debito e non si sono visti i suoi soldi.
Il registro fa da testimone. Ecco.
Può mentire questo? Guarda, c'è la sua *firma*.
- Giudice Ho esaminato il registro e c'è scritto che per molto tempo hai preso alimenti in prestito da quest'uomo. Ogni mese avete fatto insieme i conti e hai firmato. Gli ultimi sei mesi non hai firmato. I vostri conti non sono stati cancellati. Questa è la tua firma? Firmavi?
- Ina Caateeye Giudice, lui si teneva il registro e lo firmava.
Gendarme Ehi tu, riconosci la tua *firma*.
Giudice Sentimi un po', c'è un posto che si chiama *Criminale* dove si analizzano le impronte digitali delle persone e le firme. Lo mando là.
- Ina Caateeye Ah sì?
Giudice In seguito, se viene riconosciuta, sarà per te una colpa agiuntiva.
- Ina Caateeye Ora, un'altra cosa giudice, le nostre firme si assomigliano. Le nostre due firme non si distinguono. Quindi, quando poi verrà riconosciuta la sua, non mi si dica che è la mia.
- Giudice Ti è già stato detto. Sei un bugiardo millantatore. I soldi che devi sono evidenti, duemila e quattrocento scellini, se non li paghi entro sette giorni, verranno detratti dal tuo stipendio. Questa è la decisione da me presa per questo caso giudiziario. E tu, vieni in questo ufficio tra sette giorni.
- Dugsiiye Devo venire da te?
Giudice Vieni dopo sette giorni.
Dugsiiye Va bene.
Ina Caateeye Giudice parla con questo tipo che mi sta attaccato alla camicia.
Gendarme Cosa devo fare con questo?
Giudice Lascialo, lascialo andare. È Ina Caateeye Dillaal lo conosciamo, lascialo perdere.
- Ina Caateeye Va bene giudice. Grazie. La legge è così.
Gendarme Bugiardo millantatore, dicono persino che beve la birra.
Giudice L'ufficio è chiuso, io allora vado, arrivererci.
Gendarme Va bene, arrivererci.

Settima Scena

- Uomo Ehi Maxamed, come va?
M. Axmed Come va, tutto bene?
Uomo Ma sei assente, è così? Apparteniamo a Dio e a Dio torniamo!
Oggi sono preoccupato per te, sei seduto in questo posto polveroso, cosa ti è andato male?
- M. Axmed Va avanti.
Uomo Cosa ti è successo?
M. Axmed Il mio animo è tutte le volte con la ragazza,

Uomo

La sera quando mi rilasso e cerco di dormire,
mi si presenta la sua immagine incerta,
e allora canto con lei d'amore, di cose senza senso,
nelle nostre conversazioni ci promettiamo il matrimonio,
ecco che mi levo seduto dopo essermi svegliato di soprassalto,
il sonno e il sogno falso mi hanno ingannato, e dopo essermi
trovato senza orgoglio e deluso nella mia aspettativa,
Vado dove si trova e le obbedisco,
seno nostalgia e continuo a pensare a lei
sta in tutte le parti del mio corpo e nelle arterie,
quando vedo il suo valore mi capita qualcosa
Allora mi attardo e poi mi muovo di soprassalto e cerco aiuto,
non sono all'altezza delle sue canzoni e delle sue parole
mentre sento sete di lei cerco di afferrare una nuvoletta carica
di pioggia,
l'amore mi ha reso come un cammello da soma docile, mite
al suo stesso modo
dopo avermi bardato e caricato di recipienti,
come durante la migrazione in cerca di pascoli migliori,
cammino nella stagione torrida e afosa prima delle piogge.
Per me appari come verzura in lontananza, sono fiero
come il lampo della pioggia che cerchi di afferrare con lo
sguardo,
come le strisce luminose che annunciano la pioggia, il cuore
si muove di soprassalto
se non trovo Deeqa e non metto su casa con lei,
mi rimane poco da fare è notte fonda,
sistemami, cerca aiuto insieme a me che faccio il primo passo.
Ti ho detto che faccio il primo passo.
Allah, Allah, è già stato detto che l'amore è un inferno! È
dunque un uomo assente!
Il matrimonio è necessario, se ti accingi a mettere in atto il
matrimonio¹⁶³
Bisogna accertarsi delle origini delle persone con cui stai
creando un legame,
della donna con la quale vuoi vivere insieme e per cui sei
diventato maggiorenne
è opportuno valutarla dall'alto al basso
dopo averci soltanto dialogato una sera e un giorno,
è sciocco che cedi a qualcosa che non ha una qualità,
è pericoloso per la tua vita corri un grosso rischio,
e anche per lei costituisce un rischio, alti e bassi e litigi
bisogna accertarsi delle origini delle persone con cui stai
creando un legame,
è un impegno terreno che l'uomo per primo affronta,

¹⁶³ Letteralmente: *se ti accingi a prendere un recipiente per il matrimonio.*

- se una tale¹⁶⁴ è stata ripudiata è a causa di un accordo superficiale,
[la donna] è una fortuna con cui ci si distingue e con cui si compiono lunghe migrazioni, è la madre dei propri figli per cui si è sempre pronti,
è la dimora della vita che è l'ombra della gente,
è il progresso verso cui si è diretti,
Bisogna accertarsi delle origini delle persone con cui stai creando un legame,
alcuni nascono fortunati e portano ricchezza,
alcuni sono come un albero alla cui ombra ci si riposa
alcuni biasimano se stessi se non hanno raccolto prima informazioni,
mogli non possono diventarlo tutte le donne,
alcuni dicono "ohi" e "che guaio"! E ci continuano a rimuginare,
Bisogna accertarsi delle origini delle persone con cui stai creando un legame
Bisogna accertarsi delle origini!
M. Axmed Uomo Gli uomini differiscono in grandezza l'uno dall'altro, così come nella spulatura del sorgo si separa il seme dal grano, devi scuotere e se non farai la prima scelta, si capisce e si deduce attraverso la conversazione solo l'uomo abile arriva a riconoscere il pregio dagli argomenti sollevati,
un licaone sciocco che la sera è stanco e ti disprezza,
una persona abile e un pazzo irresponsabile e un aggressivo che si accaparra le cose,
le donne possono questo se ti inducono in errore,
Dio ha stabilito la fortuna di ognuno, la sua sera,
Bisogna accertarsi delle origini delle persone con cui stai creando un legame
M. Axmed Esisteva già il detto che l'accertarsi vale quanto una cammella, l'ostacolo che mi metti davanti che sembra come un'onda alta e
ciò di cui sto parlando sono completamente distanti l'uno dall'altro
Uomo Distanti l'uno dall'altro.
M. Axmed Nel matrimonio seguire le tradizioni era inevitabile e non me ne sono dimenticato e sono uscito da quelle difficoltà la donna con la quale voglio unirmi e per cui sono diventato maggiorenne
è quella che amo di più tra le donne e alla quale obbedisco dimora nel mio animo e nel mio petto,
le arterie del mio cuore sono recise e sanguinano

¹⁶⁴ *Hebla* nel testo indica una tizia, una persona indefinita di sesso femminile.

- per me è il bene nella vita più giusto
se riesco ad averla non avrò più bisogni e dirò ah!
ed è sicuro che la notte riuscirò a dormire.
Se oggi sei in grado di aiutarmi,
Non risparmiarti per me, sono prigioniero e assediato.
Nacallaba!
- Uomo Apparteniamo a Dio e a Dio torniamo!
Prima di tutto una cosa è una certezza,
un'altra necessita che aguzzi la vista
e un'altra ancora necessita un accertamento.
- M. Axmed Dimmi?
Uomo È certo che io ti aiuterò, per difesa e aiuto materiale,
sarò in grado di essere al tuo fianco,
non verrò meno al tuo soccorso.
- M. Axmed Bene.
Uomo Quello che ho lo concedo e quello che non trovo
lo cerco per te, stanne certo.
- M. Axmed Cosa hai detto?
Uomo Le cose materiali non sono niente, io ti darei anche la vita,
quella che necessita che aguzzi la vista è una cosa irreal
che sta nell'oscurità
e nella sera, ascolta le mie parole:
prima non l'avresti saputa, se non te l'avessi detta,
lo struzzo¹⁶⁵ è solo un uccello, è una cosa irreal
sta nell'oscurità
e nella sera.
- M. Axmed Non fa parte di quello che ti ho chiesto, vai avanti.
Uomo E una cosa è l'accertamento, uomini che oggi non sanno,
cos'è per loro opportuno, che non riconoscono la via,
noi siamo meglio di così. La questione è oscura,
sveliamola, dobbiamo toglierle la copertura.
e incanalarla nella giusta via.
- M. Axmed Uomini!
Uomo Questo che sto dicendo è solo per assicurarsi, per vedere
come si comporta con
te. Se chiacchiera con te con leggerezza, mentre sei soltanto tu
a sentire nostalgia per lei. Devo andare da lei,
affrontare la verità e parlare con la ragazza.
Andiamo a casa sua in modo da scoprirlo subito.
Andiamo adesso.
- M. Axmed D'accordo, va bene, andiamo.
Uomo E adesso caro mio, per caso non conosci la sua casa?
- M. Axmed Non è così, andiamo. Ma se ti ho detto che mi ama! Eccola
lì, parlaci, d'accordo?
- Uomo Salve. Crollerà vedrai!
Marwo Salve.

¹⁶⁵ Lo struzzo non vede, quindi simboleggia il protagonista che è in una situazione che non è in grado di discernere.

Uomo	Stai bene?
Marwo	Sto bene.
Uomo	Posso parlarti un po'?
Marwo	A me?
Uomo	Sì.
Marwo	Dimmi.
Uomo	<i>Hoobey</i> , ci sono tre cose che possono diffamare le donne, <i>hoobeeyooy</i> ¹⁶⁶ . Che diminuiscono il loro prestigio e per gli uomini sono opportune, <i>ooy</i> , che per loro sono giuste <i>ey</i> , <i>hoobey</i> , sono parole nascoste, <i>hee hooy</i> spiega il loro significato <i>oo</i> , <i>hoobeeyooy</i> , qual è il senso del discorso, <i>hoobeeyoy</i> , ehi me lo puoi indicare <i>hee</i> , <i>heey</i>
Marwo	<i>Allaylehe</i> hai parlato! Le tre cose che sono vergognose per le donne e fanno crollare il loro prestigio, lascia che te le indichi, imparale dal valore della mia poesia e canzone.
M. Axmed	Ehi tu, imparalo [da lei].
Marwo	Una è di mangiare velocemente troppo cibo, e di servirsi per prime, per l'uomo è opportuno, mentre per la donna è biasimevole.
Uomo	Corretto!
Marwo	La seconda riguarda la mungitura, gli uomini fanno qualcosa in modo appropriato, se mungono più di una cammella, per loro è opportuno, sposare quattro donne, la religione glielo permette, mentre per le donne sarebbe vergognoso. La terza invece è una questione che hai reso oscura per me e non è adatta a un indovino.
Uomo	Ehi tu, hai capito le prime due, hai dimenticato l'ultima, sei tu che la tieni oscura e mi stai tendendo un tranello. Che le donne amino e prendano iniziativa, è vergognoso per le donne, mentre è opportuno per gli uomini. Fai una breve pausa, pensa all'indovino, riguarda proprio te: tu, ragazza di cui si è orgogliosi, sei una persona mite? Oppure metti all'uomo la bardatura del cammello da soma, con cui trasporta i recipienti? Risolvi questa!
Marwo	Il parlottio sommesso non è un discorso, aguzzare la vista non è vedere, solo uno sciocco non distingue una notte scura da un'ombra, credi di essere un artista e cerchi di coprirmi di vergogna,

¹⁶⁶ *Hoobey* e *hoobeeyooy* sono parole senza significato usate come supporto ritmico in questo genere poetico.

non mi convinci, se non mi lamento,
 non cadrai in basso? Sei un un pazzo superficiale,
 l'accordo che c'è tra di noi e i discorsi che si sono susseguiti,
 di cui entrambi siamo al corrente, il matrimonio e la prima
 notte di nozze che
 abbiamo concordato sono anch'essi qualcosa di cui essere fieri,
 e io gli obbedirò, non è affare tuo,
 sei un condottiero che guida cammelli da soma?
 o rubi quelli docili? Io non chiedo aiuto,
 so distinguere il virtuoso e l'eroe dallo sciocco e dallo sfaticato,
 conosco il modo in cui si comportano gli uomini,
 su quelli come te carico la bardatura e i vasi,
 e ti sta bene.
 Uomo Non mi dire così.
 M. Axmed Adesso hai sentito, lasciati parlare un po' in segreto.
 Uomo Oro, oro. Però mi ha distrutto.
 M. Axmed Brava brava.

Canzone

M. Axmed	1	Sei andata via con la mia mente e la mia coscienza.
Marwo	2	Sei andato via con la mia testa e il suo cervello. (Rip. 1-2)
M. Axmed	5	Oh Marwo <i>hooy</i> cugina <i>heedhe</i> , oh bocciolo <i>hooy</i> cugina <i>heedhe</i> , (Rip. 5)
Marwo	7	Che cosa c'è Signore, <i>hooy-hee</i> ? (Rip. 7)
M. Axmed	9	Mi diverti, mi diverti
	10	Mi intrattieni.
Marwo	11	Cosa ti succede?
M. Axmed	12	Non so. Non mi hai visto?
Marwo	13	No. Cosa ti succede?
M. Axmed	14	Non so. Non mi hai visto?
Marwo	15	No.
M. Axmed	16	Mi diverti, mi intrattieni,
	17	Una che è come te, una che è come te, (Rip. 16-17)
	20	Occhi non hanno visto e orecchie non hanno sentito
	21	Non c'è, non c'è e non è passata sulla terra. (Rip. 21) (Rip. 1-4)
Marwo	27	Signore <i>hooy</i> cugino <i>heedhe</i> , Dolce <i>hooy</i> cugino <i>heedhe</i> ,
	28	Dolce <i>hooy</i> cugino ah, signore <i>hooy-hee</i> ?
M. Axmed	29	Che cosa c'è oh Marwo <i>hooy-hee</i> ? (Rip. 29)
Marwo		(Rip. 9-10) (Rip. 11-21)

M. Axmed	44	Sei come i frutti della <i>hohob</i> e della <i>mareer</i> ¹⁶⁷ ,
Marwo	45	Ero preoccupata sì, sono come te,
M. Axmed	46	E anch'io lo sono, non posso fare a meno di te,
Marwo	47	Ero preoccupata sì, sono come te, (Rip. 5-21)
Marwo	64	Ero preoccupata sì, sono come te,
M. Axmed	65	E anch'io lo sono, non posso fare a meno di te, (Rip. 64-65) (Rip. 27-30) (Rip. 8-17)
M. Axmed		Allora rimaniamo d'accordo così, eh?
Marwo		È tutto.
M. Axmed		Va bene.

Ottava Scena

Degmo	Permesso ¹⁶⁸ ?
Ragazza	Avanti, sì?
Degmo	Come va?
Ragazza	Come stai tutto bene?
Degmo	Tutto bene. Cos'è questa canzone che si sente?
Ragazza	Canzone? Cugina, sono i nostri vicini, hanno un mangianastri e un grammofo ¹⁶⁹ , ogni giorno ne posso godere ascoltandolo da qui. È la canzone che vi ha fatto fermare?
Degmo	Sì, mi sono stupita.
Gabar	Oh, stupisce anche me. La notte non riesco a dormire a causa loro. Sedetevi che vi porto del tè.
Degmo	Oh, forse ama un uomo? L'amore mi causa tanti problemi. Che ne sa degli uomini?
Amica	Quali problemi causa l'amore?
Degmo	Oh Deeqa stavo bene, ma nel mondo ci sono momenti, mi trascinano come un'alluvione e io non so nuotare, sono bloccata.
Amica	Qual è il problema?
Degmo	Non ti nascondo niente, un uomo così come il vento, uno scialaquatore vagante, senza che io ne fossi consapevole mi ci hanno incastrata. Lascia perdere il giorno: sta fuori tutta la notte, l'ultima volta era ieri sera, colpiva alla porta,

¹⁶⁷ *Hohob* [Grewia pannosise-pala Chiov.] è una bacca selvatica di colore rossiccio simile alla fragola. *Mareer* [Cordia somalensis Bak.] sono frutti blu-viola belli e dolci che crescono su un albero.

¹⁶⁸ *Permesso* & *avanti* sono la traduzione approssimativa di *Hooddi* & *Hooddeyn* espressioni usate rispettivamente per richiedere e concedere di entrare in casa di qualcuno.

¹⁶⁹ *nastaro iyo garamafoon* nel testo sono prestiti linguistici.

- Amica e mi ha rotto le mascelle.
Oh figlia di Ducaale Warfaay, non ti riscaldi un po' scommetto che non senti neppure dolore!
Oppure sei diventata sciocca,
i tuoi anni non sono pochi, ciò di cui ti servi come riparo,
è proprio Ina Caateeye Dillaal, che il padre non ha benedetto,
che ti hanno incastrata?
- Degmo Sì.
- Amica Se il giorno ritarda e la notte non rincasa,
e non ti viene neppure a trovare, il fuoco non si spegne?
- Degmo Il fuoco si è proprio spento!
- Amica Sopporti la mancanza di protezione e le sofferenze?
Cosa ti ha resa disperata oh Degmo?
Vai subito dal giudice e portagli con prudenza i documenti e chiedi il divorzio.
Così ... ti sei coperta di vergogna¹⁷⁰!
Chi ti impone quel disgraziato, per il quale ti sei ridotta così,
a questa età ti trovi in questa brutta situazione penosa
accidenti Degmo cos'è che ti ha scavato le guance?
- Degmo *Allaylehe* l'hai detto! E così che mi hai detto?
Ora, a questa età dovrei correre dal giudice?
Le persone si stupirebbero e mi schernirebbero,
ho paura che mi dicano che ho divorziato subito.
Nonostante questa situazione penosa non posso ricominciare da capo,
può darsi che con la sopportazione Dio mi protegga.
- Amica Cosa fai ora rifiuti il mio consiglio?
- Degmo Non accetto, lo aspetto qui dove sono.

[Bussano alla porta]

- Degmo Chi è?
- Ina Caateeye Insomma aprimi, senti un po' cosa dice!
- Degmo Vieni avanti, vieni avanti ...
- Ina Caateeye *Eeeee*.
- Degmo Oh, ma è un ladro che parla così?
- Ina Caateeye Non sono un ladro, è *suo marito*. E ti sto per picchiare! Giuro che ti darò un pugno. *senti!*
- Degmo Hee?
- Ina Caateeye Ehi *andiamo balliamo. Hoohoo, hoohoo*.
- Degmo No, no. Cosa ti è successo, cos'è quello che dici?
- Ina Caateeye *Hoo-hoo-hoo, hoo-hoo-hoo*.
- Degmo Dove sei stato e cosa hai visto?
- Ina Caateeye *Senti*, io voglio del denaro. Voglio soldi, soldi!
- Degmo Che soldi vuoi?
- Ina Caateeye Ieri non ti ho dato dei soldi?

¹⁷⁰ Letteralmente "hai perso la pelle"

- Degmo Non me li hai dati. Hai mai portato soldi tu? Non ti vedo da tre giorni.
Ina Caateeye *Uffa!* Dice che non sono venuto. *Io ... ee..* non voglio io, sai cosa devi fare?
- Degmo Sì?
Ina Caateeye Dammi l'oro, l'oro!
Degmo Non c'è l'oro, l'ho dato a una ragazza.
Ina Caateeye A chi l'hai dato?
Degmo Una ragazza me l'ha preso in prestito.
Ina Caateeye Hai dato il mio oro a una ragazza? *Mamma mia!* Corri, vammelo a riprendere adesso. *Via.*
- Degmo Va bene, te lo vado a prendere, aspetta.
Ina Caateeye *Via e subito eh? Hoohoo; hoohoo* [voce ubriaca].
Cutiya Figlio? Ehi, ascoltami. Figlio, oh Dio, Caateeye, vieni qua, si è trasformato in peggio. Il ragazzo non è più quello di prima. *Bisinka!* [Ina Caateeye ubriaco si comporta come un selvaggio e salta dappertutto].
- Caateeye Insomma tu, non vedi, il ragazzo è stato morso da un serpente.
Cutiya *Allah* sembra proprio essere avvelenato.
Caateeye La lingua gli si è ingrossata ...
Cutiya Sì! Ora, tu che li sai distinguere, si tratta di un *abeeso*¹⁷¹ o un altro tipo di serpente?
- Ina Caateeye *Shshshshs. Stai zitta!*
Caateeye È avvelenato...
Cutiya Cosa ti dicevo, è un serpente velenoso! *Allah hoogey!*
Caateeye Più grande, più grande.
Cutiya Sarà un boa¹⁷²?
Caateeye Ma non senti ciò che emana? Sembra che abbia mangiato *mayrax jeerin*¹⁷³.
- Ina Caateeye *Addio, addio, addio.* [voce ubriaca]
Cutiya Figlio, ti ha morso un serpente o un *abeeso*?
Ina Caateeye No, no.
Caateeye Ha il ventre gonfio, gonfio. Non vedi quello che esala?
Ina Caateeye *Papà io sto bene!*
Caateeye *Papà!* Cammina, cammina, sapevo che frequentavi posti terribili. Senti cosa dice! Cutiya non sa proprio niente.
- Cutiya Oh Dio mio figlio, *Allah hoogayay!* Sapevo che per colpa del mio maltrattamento avrebbe finito con imbattersi in un serpente o un *abeeso*. *Allah hoogay* il ragazzo è pervaso dal veleno.
- Caateeye Spero che ti “mastichi” un serpente anche a te, ma guarda un po' quello che dice.
- Cutiya Non mi maledire, Allah, mio figlio! Gli sta davanti e non prova neppure compassione. Nipote, vai a chiamare un dottore.
Caateeye Un dottore? Questa [malattia] qui non si cura! Si curerà lui, che

¹⁷¹ Tipo di serpente velenoso.

¹⁷² *Gungun*: tipo di serpente non velenoso ma molto lungo e veloce.

¹⁷³ *Mayrax Jeerin*: si tratta di una pianta puzzolente

- se ne rimanga fuori. Si è ingozzato della “cosa calda”. Non sei stata pervasa dal veleno quando ha ruttato?
- Cutiya Cos’è la “cosa calda” di cui parli?
Caateeye È l’alcol.
Cutiya Ehi, ti dico di non bestemmiare.
Caateeye Ha ragione! Suo figlio non conosce queste cose. Nipote?
Degmo Zio?
Caateeye Sono io ad averti chiesto in sposa a tuo padre, sei una ragazza onorevole di buoni costumi, hai fatto quello che era per te doveroso. Spetta a me pagare i tuoi alimenti. Tutto è mia responsabilità. Rimani dove sei.
- Degmo Va bene.
Caateeye Hai capito nipote. Sei senza vergogna! Ecco.
Cutiya Insomma cosa dobbiamo fare con il ragazzo, vedi che è stordito e pervaso dal veleno. Oh Dio ho paura che gli si gonfino i piedi come succede a certa gente!
- Caateeye Oh uomini avete mai visto come il veleno si diffonde!
Cutiya Insomma, il serpente entra nel piede e fa gonfiare la gamba¹⁷⁴.
Caateeye Ah sì? Quindi sarebbe un *abeeso*? Per me non fa nessuna differenza: se ha ingoiato una sventura o è stato ingoiato da un *abeeso*, è sempre un ingoiare, no? Eh? Cosa ne capisci tu, per te è la stessa cosa. Stammi a sentire, è un uomo come me¹⁷⁵, che prende uno stipendio mensile, non voglio più che questo ragazzo buono a nulla venga a casa mia.
- Cutiya Caateeye, in nome di Dio, dai anche quattrocento al ragazzo, arrotogiali qualcosa tra le dita può darsi che migliori.
- Caateeye Quanto?
Cutiya Insomma, Dugsiye gli ha preso tutti i soldi, è a mani vuote.
Caateeye Lui vale quanto me e per di più ha un salario
Se ha derubato le persone e non ha pagato le sue spese, lo vorresti salvare derubando me e saldando il suo debito?
Le bestie feroci non smettono di mangiare carne cruda, e la donna trascurata non è pulita e il tirchio non è corretto, consuma crediti illeciti e aumenta i suoi debiti.
Ha ridotto sua moglie agli stenti, hanno bisogno di lui e non porta loro il denaro.
Passa la notte fuori di casa, questo è ormai un uomo finito, sei tu che ti fai intenerire il cuore, questo è un disgraziato. Se precipita da una montagna, e si taglia i tendini, Cutiya lascialo pure fare.
È quello che si merita, se non è riuscito a diventare virtuoso, lo imparerà col tempo, a ogni uomo brucia la propria ferita, se sta morendo,

¹⁷⁴ Si basa sulla credenza popolare che l’elefantiasi sia provocata da un serpente/verme che entra negli arti inferiori.

¹⁷⁵ Letteralmente dice “vale cento [cammelli] come me”, valore attribuito nel diritto consuetudinario somalo alla vita di un uomo (laddove la donna ne vale 50).

- non gli dare da bere.
Non gli dare un bicchiere d'acqua.
- Cutiya Ma insomma, sono io che mi occupo della famiglia e il ragazzo è mio figlio!
- Caateeye Eh?
- Cutiya Continua il tuo discorso.
- Caateeye Ho finito quello che stavo dicendo. Ti ho detto di non dargli da bere.
- Cutiya Gli darò da bere. Un cuore di madre, *Allah!* È il mio primogenito!
- Caateeye Ti ho detto dieci volte di non interrompermi!
- Cutiya Caateeye, insomma smettila di pungolarmi e ...
- Caateeye Ma chi me l'ha fatto fare di stare con una vecchia che ha anche perso i denti! Perché non mi occupo del mio lavoro? Oh Cutiya poi sorgeranno dei problemi. Comportati bene con me. E ora vado al mercato delle pelli.
-
- Caateeye [parla tra sé e sé] Oh Dio questa disgrazia e questo problema! Cosa devo fare? Ah questa vecchia, io, eh! È il peggio del peggio, del peggio.
- 1°Uomo La pace sia con te.
- Caateeye La pace sia con voi. Oh caspita! Oggi non manca nessuno di voi dignitari!
- 1°Uomo Ci siamo tutti e allora?
- Caateeye Ma cosa ... vostra figlia¹⁷⁶ è appena andata via. Cutiya!
- 1°Uomo Non importa.
- Caateeye Sì, è appena andata via, dobbiamo offrirvi il *bun*¹⁷⁷.
- 2°Uomo No, abbiamo sempre bevuto il *bun* in questa casa, non importa, oggi abbiamo un altro scopo.
- Caateeye Sì. No, prima di tutto vostra figlia non c'è.
- 1°Uomo No, no, siamo appena passati da casa di Xuseen Murug che ci ha offerto il *bun*, lascia perdere.
- Caateeye D'accordo. E per quale motivo siete venuti da me oggi? Che mi sia detto.
- 2°Uomo Oh Caateeye la parentela acquisita è indispensabile
È come le arterie del sangue, è il midollo che attraversa il corpo.
Noi ci onoriamo l'un l'altro, rispettiamo le tradizioni nei vostri confronti
Eravamo all'avanguardia, tra di noi tutto va bene,
e siamo in pace.
- Caateeye È così.
- 2°Uomo Lo scambio di ricchezze e matrimoni reciproci
intercorrevano tra noi un tempo e anche oggi.
- Caateeye Vai avanti, vai avanti.
- 2°Uomo Insomma noi stessi non ci siamo mai negati aiuto reciproco,
tua figlia è diventata matura, è la maggiore delle tue donne,
siamo quelli che sono venuti per primi, suo cugino materno la prenda

¹⁷⁶ Gli uomini arrivati in visita sono del clan di Cutiya, la moglie di Caateeye, a cui appartiene anche Maxamed Axmed, l'innamorato cugino materno di Marwo.

¹⁷⁷ *Bun*: chicchi di caffè abbrustoliti nel burro.

- in sposa,
di sicuro è una persona valida, quando tu gliela offrirai,
noi ci congratuleremo, i doni che abbiamo portato oggi,
oh Caateeye prendili e sistema questa faccenda.
- 1°Uomo Sistema oggi la questione.
Caateeye Oh uomini, innanzitutto i vostri discorsi e la premessa che fate
il vero significato delle vostre parole non sembra molto chiaro
come il suono di pelli, mi state facendo sentire puzza di qualcosa¹⁷⁸?
- 1°Uomo No.
Caateeye Prima di tutto, abbiamo sempre seguito le tradizioni e stretto matrimoni
tra noi.
- 2°Uomo Ti faccio da testimone.
Caateeye Quando i parenti acquisiti ti trattano bene devi congratularti con loro.
2°Uomo Ci aspettavamo che ti congratulassi con noi.
Caateeye Questa era una premessa adesso seguirà il resto.
Un ricordo sgradevole che ritengo necessario,
che la tengo dentro l'animo, posso sottoporlo alla vostra valutazione?
- 1°Uomo Sottoponicelo, sottoponicelo.
Caateeye Insomma ve lo sottopongo?
2°Uomo Sì, sottoponicelo.
Caateeye Gli sforzi che ho dovuto fare per la madre di quella ragazza,
la ricchezza che ho perso in cammelli e cammelle¹⁷⁹,
i cammelli da soma che mi sono stati portati via,
la catena del mio fucile, l'unica arma che possedevo,
me li ha sottratti la vostra famiglia.
- 2°Uomo Non ti sono stati sottratti, sei tu che li hai dati.
Caateeye Il mio cavallo zoppicante che trottava con eleganza,
e volava come un uccello, che avevo dotato di finimenti,
stavo seduto pieno di rabbia e a malincuore
cedevo la sua cavezza fino a quando grazie alla nostra ricchezza,
non mi è stata concessa Cutiya.
- 2°Uomo Ti abbiamo dato una ragazza che se la meritava.
Caateeye Era qui che vi aspettavo, era qui che vi aspettavo,
era qui che vi aspettavo, il destino che gira,
e prima si attardava, non arriva forse in una notte?
Gli uccelli che ora volano e il vento che li porta,
si stanno schierando a mio favore.
- 2°Uomo Si stanno schierando a tuo favore.
Caateeye Gli uccelli che ora volano e il vento che li porta, si stanno schierando

¹⁷⁸ Caateeye è molto tirschio e teme che gli stiano tendendo un tranello. Il discorso dei suoi ospiti è come il suono delle pelli, nel senso che non chiarisce niente. *Hurgun* è invece una piaga infetta che emana cattivo odore. Perciò i versi si potrebbero tradurre letteralmente nel modo seguente: il vostro discorso poco chiaro e insignificante come il suono di pelli, mi fa sentire l'odore di una piaga infetta.

¹⁷⁹ *Horweyn* sono un grande gruppo di cammelli che sta lontano dalle abitazioni e dai pozzi, in un luogo in cui c'è un buon pascolo e non danno latte. *Irmaan* sono cammelle nel periodo della lattazione.

- a mio favore.
voi mettete insieme le ricchezze fino a quando
non avrete portato di fronte e intorno a me tutto ciò di cui avrò bisogno
e io mi sentirò soddisfatto, non la porterete via con voi,
la situazione di mia figlia sarà la stessa della notte passata¹⁸⁰.
Non è come una cammella che ha smesso di dare latte¹⁸¹?
- 2°Uomo Caateeye è passata l'epoca di sua madre,
in cui si acquistavano le mogli, oggi non è più così,
i tempi sono cambiati, si è fatto un bel passo avanti.
- 3°Uomo Siamo nel sessantasei, si!
- 2°Uomo La catena del tuo fucile, le armi di cui parlavi,
qui non c'è la guerra, la notte non ci si attacca,
c'è pace e accordo sotto l'ombra della bandiera,
se ti offrissimo qualcosa, dove lo porteresti?
“Nessuno si schiera a tuo favore” e “non essere più disponibile”
ti portava solo al disastro, Eh?
Per quanto riguarda il cavallo *Fitiyaw*, è meglio un asino dalla bella
bardatura:
dopo essertici svegliato alle prime luci dell'alba, averlo caricato d'acqua,
e aver detto “acqua acqua!, la sera portate i soldi¹⁸²”,
prendici pure il suo valore, usali con i miserabili.
- Caateeye Devi scusarmi. Io non vado a prendere l'acqua con un asino.
- 2°Uomo Queste scarpe dall'estremità appuntita, con cui le donne procedono
lentamente,
e queste stoffe che brillano, che si chiamano *har iyo hoos*¹⁸³
le abbiamo per la ragazza, gliele abbiamo comprate prima.
- Caateeye Le ha già.
- 2°Uomo I cammelli e le cammelle, le cose che elenchi,
qui non ce n'è bisogno, le carni si trovano dal macellaio,
dopo esserti ingurgitato il tuo chilo, il cibo e il brodo,
dopo esserti saziato, dormi pure all'ombra,
e non causare la sventura di tua figlia, prima che un disgraziato,
restio al matrimonio, dopo averle parlato sottovoce,
e averla fatta sedere sul sedile anteriore di una macchina non la
porti nella foresta,
e non risuoni un lamento, affida la sua custodia.
Abbiamo questo ragazzo per lei.
- 1°Uomo Sì. Eccolo. E questo ragazzo.

¹⁸⁰ Significa che la situazione rimarrà così com'è come la sera precedente in cui la figlia dormiva ancora nella casa del padre.

¹⁸¹ Qui Caateeye vuole dire loro di non insistere perché non ne caveranno nulla così come avviene quando si munge una cammella che ha smesso di dare il latte.

¹⁸² Il senso qui è che l'asino è meglio del cavallo perché è fonte di guadagno. Si riferisce in particolare al mestiere dell'acquiolo che girava nei quartieri con un fusto pieno d'acqua caricato su un carretto trainato da un asino.

¹⁸³ Stoffe variopinte che cambiano colore a seconda della luce riflessa.

- 2°Uomo Il tempo del nostro discorso finisce qui, accetta o rifiuta.
- Caateeye Insomma mi hai chiesto qualcosa o mi hai dato un consiglio, non ho capito?
- 3°Uomo Sono seduto qui, ho sentito la discussione, posso dire una piccola cosa che è neutrale, senza parlare per conto di nessuno.
- Caateeye Volete concluda?
- 3°Uomo Neutrale?
- Caateeye Sì.
- 3°Uomo In nome di *Allah*, parla.
- 3°Uomo Gli uomini che si riuniscono per discutere i loro progetti, sono sempre esistiti. Durante le riunioni indette da due famiglie, ci si scambiavano sempre discorsi duri¹⁸⁴, il desiderio di ricchezza, a volte si cerca in tutti i modi. Tuttavia, in seguito, quando si rimane a bocca asciutta, si lascia da parte, ci si mette d'accordo. Oh Caateeye il tuo discorso, il tuo cavallo dall'incedere elegante, la catena del tuo fucile, i tuoi cammelli e le cammelle che sono stati portati via accompagnati da canti, il destino lo aiuta e ci si siede davanti, cosa ne deduci da questo¹⁸⁵?
- Caateeye Un uomo che rimurgina sul passato, non fa del bene a suo fratello. E tu saresti stato quello neutrale?
- 3°Uomo Il tempo a cui ripensi continuamente è finito, le donne non sono più come prima, delle loro azioni si sente [parlare] in città e ovunque si facciano vedere. Oggi non si parla più di dote, le cose sono più semplici.
- Caateeye L'uomo che conosce quel modo che non lo abbandoni.
- 3°Uomo La vita è notti che si susseguono, è continua migrazione e vittoria, è l'ombra che si sposta, è il pomeriggio. Il laghetto che si forma dove cade la pioggia si prosciuga, quante piante di aloe che sembrano ombrose dall'alto una volta raggiunte si rischia di inciamparci. Quanti ricchi hanno trascurato i propri beni e non li hanno spesi e si sono comportati da tirchi, e nessuno ha voluto loro concedere la mano di una donna, né andarli a visitare come ospite? Quante volte un tale che sembrava miserabile, trascurato e sciocco, poi si rivelava un vantaggio per la gente, li faceva tutti saziare e soddisfare e veniva chiamato con un nome

¹⁸⁴ Questo senso è trasmesso da onomatopee come *huuf haaf*, che evocano il suono del vento (*Dabayl*).

¹⁸⁵ *War maxaa kaaga hillacay* significa letteralmente che cosa ti ha illuminato (cosa ha lampeggiato per te).

degno di lode¹⁸⁶?

La vita è così, chi cerca le ricchezze non ci arriva mai del tutto, e quelli che ne hanno non le esauriscono mai, i problemi non finiscono mai.

Questi desideri, questa voglia, quest'avidità che tiri fuori e potrebbe sembrare orgoglio, la tua ingordigia, trattienila, tua figlia è maggiorenne, la più grande delle tue figlie, prima che oltrepassi il recinto e cominci a giocare con il desiderio e che un tipo feroce non canti con lei la notte e la porti nei bar, concedila e benedicila. Qui ho finito.

E voi che state in ansia e venuti a chiedere la ragazza in sposa, ognuno dica quello che può, tirate fuori qualcosa.

1°Uomo

Si?

3°Uomo

Insomma non portate a termine niente in questo modo, andate avanti Dite qualcosa anche voi.

1°Uomo

No, noi concludiamo qui.

Caateeye

Ricompensa di Allah e del Profeta. Prima di tutto mi avete parlato o mi avete consigliato?

1°Uomo

No è...

Caateeye

Io ho concesso la ragazza, prima di tutto. Avete capito?

1°Uomo

Il caso è discusso. Noi siamo d'accordo. Approviamo.

Caateeye

Prima che vi appropriate della ragazza. Insomma Cutiya è vostra, è vostra figlia. E adesso quell'uomo ha detto: "sua madre ... ti abbiamo dato una donna per bene". Allora il senso sarebbe che mi chiedete in sposa una donna che non lo è?

1°Uomo

No, no, quello è uno scherzo. È come sua madre. È [come] nostra figlia.

Cutiya

Ehi Caateeye!

Caateeye

Cutiya.

Cutiya

Hai fatto a tua volta suonare un mangianastro?

Caateeye

Io? Nel mondo ci si chiama¹⁸⁷ a vicenda!

Cutiya

Ma cos'erano queste grida, stavi recitando il Corano come me?

Caateeye

No, oggi sono venuti a visitarmi degli uomini.

Oh Cutiya se io non fossi un vecchio sempre pronto per la famiglia e la moglie,

senza che ci attribuiamo benefici non veri, chi è quello che inganna e non prende in considerazione il vantaggio? Chi prende in pugno le questioni che ci riguardano costruendo il benessere della famiglia? Questa è la mia domanda, Cutiya.

Cutiya

I nostri figli sono maggiorenni e la famiglia che abbiamo oggi, grazie alla mia vigilanza e al mio impegno si sono affermati. Avanti e dietro, sotto e sopra,

¹⁸⁶ *Hebelow* [tizio] ma qui ha un'accezione positiva.

¹⁸⁷ Questo scambio di battute si basa su un gioco di parole: in somalo infatti il verbo *yeer* significa sia suonare che chiamare.

- mi sforzavo per tutto ciò che ci riguardava,
a beneficio di tutti. Tu ci trascuravi,
ci ingannavi e ci facevi perdere tempo e di giorno non tornavi,
senza tener conto della notte, io non ti attribuisco benefici non veri,
se parlo davanti a Dio, oh Caateeye,
così è stata la situazione. Se sei in disaccordo,
ho dei testimoni!
- Caateeye “Non rincasavi né il giorno né la notte”,
quanti discorsi! Ne ho abbastanza.
Nel mondo la fortuna gira, è come l’ombra del pomeriggio,
è qualcosa su cui non si può contare. Non mancano mai i suoi
rovesci,
tante volte ho perso, e non ho dormito abbastanza.
Non mancano mai i suoi rovesci, a un sospiro di sollievo
ne segue uno di sgomento¹⁸⁸. Abbiamo molto sofferto per la sete e
per la fame,
ma non ci è mancata la fortuna. La vita è piena di difficoltà
dura brevemente come il bisogno di riposare dopo una notte di un
viaggio.
Spesso abbiamo avuto un magro pasto,
ma ci siamo anche saziati di latte e carne in abbondanza,
notte e giorni che non si dimenticano.
Te li ricordi, vero? Se Dio vuole,
ci sono altre cose meravigliose che ci restano.
- Cutiya Oh Caateeyow, quei giorni e quelle notti indimenticabili,
erano l’accordo tra di noi e il periodo delle nostre nozze.
- Caateeye Ha ragione! *Ahahaa!*
- Cutiya La nuvola carica di pioggia che tuonava, il lampo che luccicava,
l’apparire di erba fresca, e i frutti selvatici maturi,
la *higlo* che dava i frutti e le *hohob* che raccoglievamo,
la *hobaan*¹⁸⁹ che mangiavamo insieme, non ho mai dimenticato
queste cose
le conservo nella mia mente, nel mio petto e nella mia pancia.
Tu ti sei incanutito, io sono invecchiata,
siamo entrambi diventati anziani, le sere che abbiamo passato,
le prime luci dell’alba alle quali ci siamo svegliati, non mi ricordare
il passato.
- Caateeye Non me lo ricordare!
Questa è solo una conversazione, lo scopo delle mie parole,
è che ci aiutiamo, non inveirò contro di te,
ti spiegherò bene qualcosa di buono, ascolta il mio discorso.

¹⁸⁸ *Hakah* è un’espressione di soddisfazione o di dispiacere. La frase significa sempre che sentimenti contrastanti si succedono nella vita. Ogni volta che un uomo crede di essere arrivato deve affrontare una nuova impresa.

¹⁸⁹ *Higlo* e *hohob* sono arbusti da bacche. *Hohob* in particolare è un frutto rossiccio simile alla fragola. *Hoobaan* è un frutto rosso molto dolce della pianta *gob*. Per la nomenclatura delle piante si veda Abdulfatah (2008).

- Cutiya Non ti paragonavo ad altre donne perché tu sei migliore di loro.
Sì!
- Caateeye Se la mia decisione è appropriata, questo dipende da te.
Il contenitore che teniamo insieme, le questioni che riguardano la famiglia,
ne abbiamo sempre condiviso il risultato e altre cose.
- Cutiya Per quante esse fossero.
Caateeye Ora non sei come una volta, oh Cutiya, la retta via
l'hai persa. Nostra figlia è diventata maggiorenne
è arrivata approssimativamente al momento in cui le donne si sposano.
Cinque famiglie se la contendono, cinque famiglie se la contendono,
e ognuna ci offre beni con cui ci arricchiamo.
Ciò di cui essere orgogliosi, è che dipende dalle sue virtù.
Sei tu che l'hai allontanata dalle cose negative che le si presentavano
guidandola verso il bene. Una ragazza con una brava mamma ...
- Cutiya *Allah* lo sa!
Caateeye E che nasce anche da un padre per bene, che viene dal loro corpo
è un dono di Dio, l'hai avuta perché
sei proprio fortunata? Il succo del discorso è che
dei cammelli docili che vengono messi in fila,
è sempre il primo a guidare quello che lo segue.
- Cutiya Vai avanti.
Caateeye L'uomo che oggi è pronto ed è in grado di pagare la dote,
Che merita la sua mano, se gliela offrirò,
con cui ho stretto l'accordo per lei, oh Cutiya in questo discorso,
c'è qualcosa che non ti garba e in cui vedi delle ombre?
- Cutiya La ragazza che ha una madre e un padre buoni
cresce seguendo la tradizione e i pretendenti la tengono in
gran conto,
evita gli uomini che non la meritano, oh Cateeye, tieni questo
in considerazione.
Non si cerca soltanto la ricchezza e non essere deviato
dall'ingordigia,
può darsi che tu la stia dando a qualcuno che non si stabilizza mai.
- Caateeye Giusto!
Cutiya È vero quello che si dice che di solito che le donne dicano *hogeey*¹⁹⁰
davanti a una situazione chiara che non mostra nessuna ombra,
la fanno entrare dentro l'oscurità. Dobbiamo accertarci che
sia un uomo adatto. Se su un cammello senza bardatura
vengono caricati dei recipienti, non diventa un cammello
docile da soma, le lacune che ti indico e il succo del discorso,
se non ci mettiamo d'accordo, la questione non si risolve
forse in un disastro?
- Caateeye Il giorno in cui ti hanno detto che ti avevano data in sposa,
innanzitutto, ti sei spaventata?

¹⁹⁰ Hoogey è un'esclamazione che indica disgrazia o sventura. Il senso è che le donne si fasciano la testa prima di essersela rotta.

- Cutiya Mi sono spaventata.
Caateeye Ora ho i capelli bianchi, ma quando ti hanno detto è quell'uomo, cosa hai pensato? Siamo tra noi.
- Cutiya Oh oh! Si dice che un uomo che si vanta è come una capra che si succhia il latte da sola, sbrigati, e allora?!
- Caateeye Lo sposo è tuo nipote.
Cutiya Ho sempre saputo che non avresti scelto al di fuori della nostra famiglia. Conosci come siamo. *Allahu Akbar*.
Caateeye *Allahu Akbar*.

Canzone

- Coro 1 La brava madre educa bene i figli
2 Li orienta affinché progrediscono
(Rip. 1-2)
- Qarshi 5 Prende in pugno la situazione e li indirizza verso il bene
(Rip. 5)
7 Le sue maniere portano alla loro maturità
8 Sì, è l'avanguardia della donna,
(Rip. 8)
10 a cui chiedi aiuto.
- Coro 11 È la tua fortuna e la tua notte,
(Rip. 11)
- Qarshi 13 È la dimora della vita per cui ti sei dato da fare
(Rip. 13)
(Rip. 1-2)
- Qarshi 17 Cancella le maledizioni e vergogne
(Rip. 17)
19 Gli insegna parole buone e oneste,
(Rip. 8-10)
(Rip. 1-2)
- Qarshi 25 È il tuo rifugio e il tuo pasto di mezzogiorno
(ku naq 25)

Gabay

- Uomo *Hooyaalayey hooyaalayey hooyaalayey hoyee*
La brava mamma è il modello per i propri figli,
gli fa da guida nei modi e nei comportamenti,
gli insegna il bene e il modo di agire, si congratula con loro,
gli mostra quali sono le cose pratiche della vita,
pratica insieme a loro la conversazione e i discorsi arguti,
mentre [il figlio] crescendo segue la strada del successo,
lo porta a primeggiare tra i suoi coetanei,
così trae beneficio dalla sua educazione e dalla sua saggezza,
halaw mamma, yes mamma e lingue straniere
Adesso li hanno rovinati, sono completamente perduti,
donne moderne avete confuso tutti i vostri figli,

Coro avete loro insegnato cose insensate, [rendendoli] spilungoni insensati.
Viva, viva!
Uomo Le angosce, le grandi aspettative e i falsi obiettivi,
le decisioni prese senza pensare oscurano gli occhi e la mente
saremmo progrediti invece siamo tornati indietro,
hanno perso la cultura e la lingua somala,
donne moderne avete rovinato tutti i figli
li avete tutti gettati in un fosso, in una voragine.
Il riparo della casa, l'ombra e il ristoro della loro dimora,
le canzoni, le danze, i racconti e la storia
le impara tutte lì, le cose più importanti,
se il figlio smarrisce la via, l'ordinamento della famiglia,
e la figlia gioca con la nuvola portatrice di pioggia e gli uccelli,
se non ha significato il sogno torna di soprassalto,
una sera passata non torna indietro, ci siamo intontiti,
come si può risolvere [questa situazione], non sta più al suo posto.
I nomi che adesso date sono senza senso,
donne moderne avete rovinato tutti i figli
li avete tutti gettati in un fosso, avete generato degli spilungoni insensati.
Coro Spilungoni! E così!
(Rip.)

Nona Scena

Ina Caateeye *Allah*, che cos'è questo posto dove dormo? Gente, questo posto
dove batte il sole, ma non è che tutte le persone mi ...
Ragazza Allora, come stai?
Ina Caateeye Come sto?
Ragazza Cosa ti è successo?
Ina Caateeye Ehi, non lo so, vattene! Chi conosci?
Ragazza Ehi, ma come, conoscevo te.
Ina Caateeye Mia cara, davvero non mi conosci, scusami tanto.
Ragazza È davvero incredibile.

Canzone

Ina Caateeye 1 Ho distrutto la casa di Degmo,
2 Tu sei il vento che mi ha fatto volare,
3 mi hai fatto regredire, sono disorientato
(Rip. 3)
5 La via giusta che perseguivo, mi sono attardato,
6 mi sono attardato, mi sono attardato
(Rip.5)
(Rip. 5-7)
10 Lasciami lasciami lasciami lasciami
11 Sono indebolito lasciami
12 Non mi distruggere lasciami
(Rip. 10)

Ragazza	14	Ti voglio, tu mi hai scelto
	15	Voglio che mi proteggi
	16	Scialacquatore dove sei volato? (Rip. 14-16)
	20	Non distruggere il nostro accordo,
	21	non distruggere, non distruggere (Rip. 20) (Rip. 20-22)
	26	Tienimi tienimi tienimi tienimi
	27	Tienimi, non ti posso lasciare,
	28	non rifiutarmi, aiutami (Rip. 26)
Ina Caateeye	30	Mio padre mi ha cacciato di casa,
	31	non sto più con la gente, sono un degenerato,
	32	per causa tua sono venuto meno al mio interesse (Rip. 30-32) (Rip. 5-6)
	38	Voglio tornare a darmi da fare (Rip. 38) (Rip. 10)
	41	Sono pronto ad agire, lasciami,
	42	Non mi puoi trarre in inganno lasciami, (Rip. 10)
Ragazza	44	I frutti del fico non si aprono
	45	si ingoiano tutti interi
	46	non mi maledire smettila con questo discorso, (Rip. 44-46)
	50	Non rovinare la nostra dignità
	51	L'abbiamo rovinata, rovinata
	52	Abbiamo trasformato la nostra personalità (Rip. 50-52)
	56	Scendi scendi scendi scendi
	57	Sei salito in alto scendi
	58	Non mi rifiutare aiutami (Rip. 56-58) (Rip. 56)
Ina Caateeye	63	Sei tu che mi hai separato dai miei coetanei
	64	L'uomo che entra nello sterco ¹⁹¹ si spella
	65	Il fuoco che mi ha colpito mi provoca dolore (Rip. 63-65) (Rip. 5-9) (Rip. 38-39) (Rip. 10-12)
Ragazza	79	Il posto in cui mi hai ferito mi provoca dolore
	80	Ho commesso un errore altrimenti non ti avrei detto delle cose cattive

¹⁹¹ *Digo* è lo sterco delle capre che si accumula per essere usato come combustibile e brucia.

- 81 Cedi a me aiutami a camminare
(Rip. 79-81)
(Rip. 26-29)
- Ina Caateeye Lasciami lasciami.
Ragazza Tienimi tienimi.
- Ina Caateeye Lasciami, lasciami. Non starmi addosso.
Oh mio Dio, cosa mi sta capitando! Senti tu, ma sei stata stregata, eh?
Non ascolti niente e mi stai addosso, cosa ti è successo?
- Ragazza Me lo sentivo che mi avresti ricambiato in questo modo!
Ina Caateeye Stammi a sentire,
Tu dal vestito corto, che mostri la pancia, e indossi [vestiti trasparenti come] tele di ragno, che dormi il pomeriggio, che sei insaziabile, prendi esempio da tua madre, Cawrala senza tacchi.
Tienimi tienimi [le fa il verso].
- Ragazza Ehi tu, dopo aver mangiato e bevuto te ne scappi, ti metti in salvo dalla vergogna e dal male, prenditi gioco dei sentimenti, tu che sei rancoroso, prenditi gioco dei sentimenti.
- Ina Caateeye Ehi tu che hai i tacchi alti e indossi delle scarpe maledette, che vai in giro la sera, prendi esempio da tua madre, Cawrala senza tacchi. Questo è il consiglio.
- Ragazza Ehi tu che hai la mente contorta, ti sei messo in una condizione in cui non hai protezione, bevitore, sei un debole che si lamenta della solitudine, prenditi gioco dei sentimenti, tu che sei rancoroso, prenditi gioco dei sentimenti.
- Ina Caateeye Ehi tu che esci le sere, che non stai mai ferma, che prendi al volo una macchina in corsa, la cui voce dice “portami a prendere un po’ d’aria, andiamo dalle parti di Digfer e andiamo a Calyaale”, ehi tu, se hai un cervello, prendi esempio da tua madre, Cawrala senza tacchi.
- Ragazza Ehi non sei un ragazzino, hai i capelli grigi, non servi a niente E non raggiungi risultati, prenditi gioco dei sentimenti, tu che sei rancoroso, prenditi gioco dei sentimenti.
- Ina Caateeye *Allaahu Akbar!* Tu che non ti tagli le unghie, e hai le labbra rosse come il becco dell’uccello *huryo*, sei come un ragno leopardato o un uccello rapace? Tu che scegli costumi che non ti appartengono, che dormi il pomeriggio e sei insaziabile, prendi esempio da tua madre, Cawrala senza tacchi.
- Ragazza Prenditi gioco del cuore, tu che sei rancoroso, prenditi gioco del cuore.
Ina Caateeye Tu che dormi il pomeriggio, che sei insaziabile.
- Ragazza Prenditi gioco dei sentimenti.
Uomo Oh Dio, ma che disgrazia! Come fa un uomo a ridursi così! Ehi, ma tu non eri Ina Caateeye Dillaal?
- Ina Caateeye Sì.
Uomo Cosa ti ha portato così alla rovina con tutti questi abiti sbrindellati?
Ina Caateeye Tu dov’eri nascosto?
Uomo E questa chi è? Come fa un uomo a ridursi così? Ma chi è questa

- sciagurata qui? Non avevi una moglie?
Ina Caateeye Questa è quella che mi ha portato sulla strada della perdizione, lasciami perdere.
Uomo Oh, i problemi non ti hanno mai lasciato!
Ina Caateeye Non mi hanno mai lasciato!
Uomo E dove hai trovato questa?
Ina Caateeye Non lo so.
Uomo Che cosa ti ha ridotto così?
Ina Caateeye Insomma, le cause le vedi. Lei e cose simili mi hanno ridotto così.
Uomo Allora?
Ina Caateeye Inoltre, io e mio padre abbiamo litigato e mi ha cacciato di casa. E io, soltanto per la rabbia che provo quando vado in città ... comincio a bere!
Uomo E ti sei svegliato in questo posto?
Ina Caateeye Mi sono appena alzato da lì.
Uomo Se ora intercedo con il vecchio, mi occupo della vostra faccenda e parlo con tuo padre, mostrerai pentimento alla tua famiglia, e smetterai di fare ciò che facevi prima? Diventi un uomo in questo stesso momento?
Ina Caateeye Oh sì, giuro che sì.
Uomo Me lo prometti e io mi occupo del vecchio?
Ina Caateeye Sì prometto. Inna lillaahi waa inna ilayhi raajicuun! Che Allah faccia durare a lungo la tua vita, fai una cosa, riportami indietro e basta.
Uomo Ti sei saziato della sciagurata?
Ina Caateeye Sì.
Uomo Hai smesso di sperperare? Sei tornato in te?
Ina Caateeye Non mi confondere e accompagnami, ne so qualcosa io.
Uomo Parlo io con il vecchio, andiamo.
Ina Caateeye Va bene.
Cutiya Ehi Caateeye.
Caateeye Sì, Cutiya?
Cutiya Come vanno le cose nel mondo?
Caateeye Davvero si parla di molte disgrazie nel mondo.
Cutiya Io non ne so niente.
Caateeye Insomma, che ne sai, non è affar tuo il mondo.
Uomo Ehi Caateeye.
Caateeye La pace sia con te. Sto bene.
Cutiya *Allah*, è mio figlio! Figlio mio!
Caateeye *Shshshsh*. Vieni qui.
Uomo Oh Caateeye, stai bene?
Caateeye No che non so bene, nascondi dalla mia vista la faccia di quell'uomo.
Cutiya Figlio, vieni qui. *Allah* com'è messo male!
Uomo Non è niente, si dice che tutti sono stati giovani una volta¹⁹².
Cutiya È vero.

¹⁹² L'uomo cita un proverbio che letteralmente significa: Tutti i cammelli hanno avuto due anni una volta [geel laba jir soo wada mar].

- Uomo È il suo momento e anche tu ti sei molto divertita, non ti meravigliare del ragazzo.
- Cutiya *Allah* ne è testimone! Figlio!
- Uomo Ehi, Caateeye Dillaal?
- Caateeye Sì?
- Uomo Ho trovato il ragazzo sulla strada, senza una direzione, dormiva su un muretto qui fuori, era sofferente e stava all'aperto privo di abiti, senza aver concluso niente durante la settimana, le sue labbra erano secche, l'ho trovato sulla strada, in seguito l'ho portato via, eccolo, l'ho accompagnato.
Se hai cacciato il ragazzo, la gente si meraviglierà di te, e ora sei diventato anziano, non avrai altri figli.
Insomma sei invecchiato! Questi sono i tuoi ultimi figli.
- Cutiya Ha novantatre anni.
- Caateeye Lei invece ne ha sedici!
- Uomo Fai una cosa, oh zio, poiché il ragazzo è sofferente, ciò che ha provocato il tormento e il deperimento della famiglia lo fa penare, lo riconosce ed è tornato in sé, e non si perderà un'altra volta. Ora ha fatto esperienza, ha smesso. Zio perdona il ragazzo, sono un messaggero, oggi ascolta da me il messaggio. L'ha promesso, ascoltalo.
- Caateeye Non lo perdono. Ha dormito e si è svegliato, che cos'ha di nuovo, non è come era prima?
- Uomo No, ora è pentito, ha finito con peccati e divertimenti.
- Caateeye Portalo via e nascondi dalla mia vista la sua faccia.
- Uomo Se oggi mi respingi e continui a posticipare [il perdono], e non affronti la questione, finché siamo vivi in questo mondo, ti assicuro sulla lettera D del Corano e sulla parola che si pronuncia al momento del divorzio, che ci perderemo.
- Caateeye Lascia perdere, lascia perdere.
- Cutiya Assicuralo.
- Caateeye Lascia perdere la parola pronunciata al momento del divorzio e la responsabilità.
- Uomo Fallo per me, ascoltalo.
- Caateeye Se quello che dici è vero, voglio sentirlo dalla sua bocca.
- Uomo Ascoltalo dalla sua bocca è lì. Vieni qui ragazzo. Ecco il ragazzo. Ascolta quello che ha da dirti.
- Ina Caateeye I problemi del mondo mi erano nascosti, l'uomo scottato rimane senza pelle, si brucia la sofferenza me la meritavo, sono deperito.
- Caateeye Giusto, ti meritavi di essere deperito.
- Ina Caateeye Come un'alluvione che attraversa un torrente secco, e trascina i ceppi, ho nuotato nel male e ora ne voglio uscire e calmarmi.
- Cutiya *Tola 'ay*¹⁹³!

¹⁹³ *Tolla 'ay*: grido di aiuto/riciamo di soccorso.

- Ina Caateeye Dopo che il ventre mi si è gonfiato a causa dell'alcol scelto dalla mia mente,
non ho forse ruttato un veleno amaro e una schifezza?
- Caateeye È così. È l'alito che avevi quella sera.
- Cutiya È il veleno del serpente *abeeso*, figlio.
- Ina Caateeye Quando mi accompagnavo con la ragazza ho scialacquato i miei soldi, io che di tutte le donne ho sposato la migliore.
- Caateeye Ehi, lascia perdere la ragazza.
- Ina Caateeye Una volta che ne ho aggiunta un'altra, sono peggiorato, ho visto mucche che partorivano vitellini allattati da asini i troppi debiti mi hanno fatto diventare come un idiota, il sostentamento di Degmo e l'oro che ho venduto, dopo aver rinnegato il mio debito sono peggiorato, quelli che gareggiano [per arrivare sulla] luna hanno la mia età io sono rimasto indietro per il mio paese a forza di non rincasare i problemi del mondo mi erano nascosti, papà benedicimi ora mi devo dare da fare.
- Caateeye Aspetta, aspetta. C'è chi ha la priorità. Voglio sentire quello che Degmo ha da dire.
- Ina Caateeye Degmo mi perdonerà. Perdonami anche tu.
- Degmo Va bene, zio, lo perdono.
- Caateeye Giusto! Con la memoria si portano i cammelli al recinto. E tua madre.
- Ina Caateeye Mamma.
- Cutiya Va bene figlio. Ti benedico, io ti avevo benedetto anche prima, è questo vecchio inebetito, figlio mio.
- Caateeye Ti presento queste persone. Tua sorella e questo tuo cugino materno si sono sposati.
- Ina Caateeye Quest'uomo è diventato mio genero? Dunque c'ero ma ero allo stesso tempo assente!
- Caateeye È vero. Quest'uomo era l'uomo che c'era per la famiglia e che era assente. Insomma, mi aspetto che vi arrangiate bene e rispettiate le tradizioni. Va bene?
- Ina Caateeye Va bene papà.

RINGRAZIAMENTI

La redazione di questa tesi non sarebbe stata possibile senza la paziente mentorship di Lidwien Kapteijns, i cui studi e puntuali suggerimenti metodologici e critici sono per me costante fonte di apprendimento e crescita intellettuale. Questo mio lavoro è un omaggio a mio padre, Cabdisamed Cali Faarax, la cui profonda conoscenza della lingua somala è per me ragione di orgoglio e di ispirazione.

Ad Annarita Puglielli va l'importante merito di avermi iniziato agli Studi Somali, offrendomi i primi strumenti metodologici per comprendere appieno il funzionamento della mia lingua paterna. Giorgio Banti e Maria Cristina Ercolessi sono stati per me guide fondamentali in questa affascinante e non priva di ostacoli ricerca. Ringrazio Paola Splendore il cui occhio lucido mi ha sempre guidato nella scrittura non solo narrativa. Alessandro Triulzi per avermi insegnato quanto la diaspora fosse importante per gli studi di Africanistica. La mia più sincera gratitudine va ai miei cugini Deeqa e Maxamuud Fuuddhe che per primi mi fecero ascoltare le canzoni. A Maxamed Daahir Afrax i cui studi mi hanno fatto comprendere appieno quanto il teatro fosse importante nella società urbana somala. A Simon Richardson, mio professore d'inglese, per avermi aperto una finestra sul mondo.

E a molte altre persone da me amate e stimate, i cui incoraggiamenti e stimoli hanno fatto sì che arrivassi alla fine di questo percorso: in particolare Kinsi Abdulleh, Alessandra Di Maio, mia madre Luigia Leoni e Livia Apa. Un ringraziamento infine (ma non in ordine di importanza) alle artiste che, raccontandomi la loro storia, mi hanno fatto credere in questo viaggio: Maryan Mursal, Saado Cali e Faaduma Nakuruumah.

Bibliografia

A. FONTI PRIMARIE

a. *Opere teatrali (testi)*

Axmed F. Cali “Idaajaa”/ Cabduqadir Xirsi “Yamyam” 1975, *Dabkuu Shiday Darwiishkii*,
Muqdishu, Akademiya Dhaqanka.

Cali Sugulle 1963, *Indhasaracaad*, Mogadiscio, pubblicato dall'autore, originale conservato presso Archivio Somalia del CSS (Università Roma Tre).

Cali Sugulle 1966, *Kalahaab*, Unpublished type script, available in Andrzejewski Collection (AC) at SOAS Library.

Axmed Cartan Xaange 1968, *Samawada*, Mogadiscio, pubblicato dall'autore, originale conservato presso Indiana University Bloomington's Somali collection.

Cismaan Aadan Askari, 1980, *Wadhaf iyo shimbiro war isuma hayaan*,
Muqdishu,
Wakaaladda Madbacadda Qaranka.

Xassan Sh. Muumin 1974, *Leopard among the women, Shabeelnaagood*, translated with an introduction by B.W. Andrzejewsky, Oxford University press

Hobollada Waaberi 1987, *Qosolkii Masraxa ee Hobollada Waaberi*,
Muqdishu,
Jamhuuriyadda Dimoqraadiga Soomaaliya.

Jaamac Faarax “Riyo” 1986, *Ceeb Adduuniyo Casrow Lagu Eed*, Mogadiscio, pubblicato dall'autore, originale conservato presso Archivio Somalia del CSS (Università Roma Tre).

Saciid X. Cabdullahi “Khayreeye” 1986, *Ceeb Adduuniyo Casrow Lagu Eed*, Mogadiscio, pubblicato dall'autore, originale conservato presso Archivio Somalia del CSS (Università Roma Tre).

Somali Folklore Dance 1977, Mogadishu, Ministry of Information and National Guidance

b. Fonti Audio/Visive

b.1. Opere teatrali

Axmedey Axmed Gaashaan (198?), *15kii Shumey*, [online:audiovisivo], <https://www.youtube.com/watch?v=Xy4X2RWe3GQ>.

Axmedey Axmed Gaashaan (198?), *Warbixinta jacaylka*, [online:audiovisivo], SNTVSweden, 29 ottobre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=yo-o6bWh8hvo>.

Axmed Faarax Cali “Idaajaa”, Cabdulqaadir Xirsi “Yamyam” 1978, *Waa inoo berri*, registrazione audio inedita conservata presso Archivio Somalia del CSS (Università Roma Tre).

Cabdi Muxumud Aamiin 1996, *Dab dhaxamooday*, registrazione audio inedita conservata presso Archivio Somalia del CSS (Università Roma Tre).

Cismaan Aadan Askari 1983, *Aw Bustaale*, [online:audiovisivo], Rasmi Media, 14 maggio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=7ISZBwhFD44>.

Ibraahim Sheekh Saleebaan 198?, “Gadhle” *Ragoow aarsi haween u adkeeysta markiina* [online:audiovisivo] https://www.youtube.com/watch?v=huh_MJ2caT0.

Maxamed Aadan Dacar (198?), *Beeney waa run*, [online:audiovisivo], Keydmedia, 25 dicembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Io5eOHT-fDM>.

- Maxamuud Cabdillaahi Singub (1977) *Waa madeys aduunyada, Dadkuna way matalayaa*, [online:audiovisivo], Somali Swiss Media, 30 maggio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=15tAfbmUFso>.
- Maxamuud Cabdillaahi Singub 1980, *Xorriyo Nin Gayaa Ha Guursado*, [online:audio], LBChannel, 7 giugno 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=dh3zLgp3EMU>.
- Maxamuud Cabdillaahi Singub 199?, *Qabyo 1, Qabyo 2*, DVD (collezione personale).
- Maxamuud Tukaale 1975, *Hablayohow had maad guursan doontaan!*, DVD (collezione personale), [online:audiovisivo] Somali Swiss Media, 18 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=iJ9sk9lqcXQ>.
- Xassan Ganey 1983, *Masiibadu Adduunyada iyadaa u Macalin ah*, [online:audiovisivo], Somaliworld, 19 marzo 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=92wOCyl-SkIs>.
- Xassan Sh. Muumin 1968, *Shabeelnaagood*, [online:audio], SomaliSwissTV, 18 febbraio 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=qt-bR7d-ci2c>.
- Yuusuf Aaden Allaale 1985, *Cilmi iyo caado*, VHS (collezione personale), [online:audiovisivo] TV-ishacobosha, 23 marzo 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=f3A-efCauz20>.
- Yuusuf Maaraddoon 1982, *If iyo aakhiro*, VHS (collezione personale), [online:audiovisivo] TV-ishacobosha, 21 maggio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=U-3mj5RD0f6c>.
- b.2. *Interviste e programmi radiofonici e televisivi somali*
- Axmed Naaji Sacad, Wareysi [Intervista], *VOA Somali*, 22 Febbraio 2015, [online:audiovisivo], <https://www.youtube.com/watch?v=Bn5gfGbnPx4>.
- Cali Sugulle, Barnaamijyo [Programmi]: *Taariikh Nololeed*, BBC Somali, 16 gennaio 2016, [online:audio]

http://www.bbc.com/somali/maqal_iyo_muuqaal/2016/01/160116_tariikh_nololeedka_cali_sugulle.

Caweyska: Taariikhdi Abwaan Cali Sugulle, VOA 16 gennaio 2016, [online: audio]

<http://www.voasomali.com/content/article/3148921.html>

Faaduma Nakruuma, *Intervista personale*, Toronto, 20 dicembre 2010.

Fanaaniinta Benaadiriga, Wareysi [Intervista], *Caweyska Cawke*, Universal Somali TV, 15 maggio 2011,

<https://www.youtube.com/watch?v=9NeCMmF-H2U>.

Faynuus Sh. Daahir, Wareysi [Intervista], *Ardaaga*, Royal 24 Somali TV, 17 aprile 2013, [online:audiovisivo]

<https://www.youtube.com/watch?v=QKU8GO7w8DQ>.

Hibo Nuura, Wareysiyo [Interviste]:

Xidigaha, SNTV [Telefishinka Qaranka Soomaaliyeed], 17 luglio 2013 [online:audiovisivo]

<https://www.youtube.com/watch?v=4dceTxxgGQQU>.

Fanaanadda Qaranka, Somali Swiss Media, 22 gennaio 2014 [online:audiovisivo]

<https://www.youtube.com/watch?v=1tz4KNbHBJI>.

Hawraar: Murti iyo Madadaalo, Gobannimo TV, 1 marzo 2014 [online:audiovisivo]

<https://www.youtube.com/watch?v=A7yjHy-oXsg>.

Maryan Mursal Wareysiyo [Interviste]:

Intervista personale, Londra, Southall, 12 ottobre 2006.

Caweyska Cawke, Universal Somali TV, 10 marzo 2013 [online:audiovisivo]

https://www.youtube.com/watch?v=Spg_Ln5HIRO

Hobalka iyo Halabuurka, Horn Media, 16 dicembre 2013, [online:audiovisivo]

<https://www.youtube.com/watch?v=W2Bd0FhYrAY>.

«The Heyday of Somali Music» in *Witness*, BBC World Service, 3 settembre 2015, [online:audio]

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p030xllt>.

Maxamed Aaden Xirsi “Terra”, *Intervista personale*, Londra, 8 marzo 2015.

- Saado Cali Warsame Wareysi [Intervista] iyo Barnaamijyo [Programmi]:
 Darawiish TV, [online:audio]
 Part 1 <https://www.youtube.com/watch?v=xDCKMYTDKfo>,
 Part 2 <https://www.youtube.com/watch?v=T9MTovfjkTM>.
- Waa Tuma Saado Cali Warsame*, programma a cura di Khadar Maxamed Xaashi, aprile 2010, [online:audio]
<http://jidbaale.com/2014/07/dhagayso-waatuma-saado-cali-warsame-waa-warbixinka-taariikhiya-2010khadar-maxamed-xaashi/>.
- Taariikhda Abwaanada Saado Cali Warsame*, BBC Somali, 24 luglio 2014 [online:audio]
http://www.bbc.com/somali/maqaal_iyo_muuqaal/2014/07/140724_saado_cali_warsame
- Saynab Cige, *Caweyska Cawke*, Universal Somali TV, 27 gennaio 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=3jhbVudNSIY>.
- Xalimo Soofle, Wareysi [Intervista] in *Xusuus*, VHS (collezione personale).

B. TESTI CRITICI – STUDI SOMALI

- Abulfatah Abdullahi “Gacmadheere” 2008, *Magacyada Geedaha Soomaaliyeed*, Stockholm, Scansom Publishers.
- Abdullahi Sceek Abdi 1988, «Danze folkloristiche somale» in Puglielli A. (ac. di) *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 175-178.
- Abdurahman Abdullahi 2007, «Women, Islamists and the Military Regime in Somalia: The Reform of the Family Law and its Repercussions», inedito.
- Ahmed I. Samatar 1988, *Socialist Somalia: Rhetoric and Reality*, London and New Jersey, Zed Books.
- Ahmed I. Samatar 2009, «A Virtuosoic Touch: Hodeide, a Life with the Oud and More» in *Bildhaan: An International Journal of Somali Studies* 8, pp. 31-51.
- Ali Jimale Ahmed (ed.) 1995, *The Invention of Somalia*, NJ, Red Sea Press.
- Ali Jimale Ahmed 1996, *Daybreak is Near*, NJ, Red Sea Press.
- Alpers, Edward A. 1984, «Dance and Society in Nineteenth Century Mogadishu» in Thomas Labahn (ed.) *Proceedings of the Second International Congress of Somali Studies. Vol. II: Archaeology and History*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, pp. 127-144.
- Andrzejewski, B. W. 1974, «Introduction» in Xassan Sh. Muumin, *Leopard among the women, Shabeelnaagood*, London, Oxford University press.

- Andrzejewski, B. W. 2011, «The Rise of Written Somali Literature» in *Journal of African Cultural Studies*, 23:1, pp. 73-80.
- Andrzejewski, B. W. 2011, «Modern and Traditional Aspects of Somali Drama» in *Journal of African Cultural Studies*, 23:1, pp. 85-95.
- Andrzejewski, B.W./Lewis, I.M. 1964, *Somali Poetry: An Introduction*, Oxford, Clarendon Press.
- Andrzejewski B.W. 1985, «Somali literature» in Andrzejewski B.W./Piłaszewicz, S./Tyloch, W., *Literatures in African Languages: Theoretical Issues and Sample Surveys*, Cambridge University Press.
- Antinucci, Francesco/Axmed Faarax Cali “Idaajaa” (ac. di) 1986, *Poesia orale somala: storia di una nazione*, Studi Somali 7, Roma, Il Bagatto.
- Arecchi, Alberto 1984, «Mogadiscio e i problemi dell’urbanesimo in Somalia» in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, pp. 639-654.
- Axmed Cartan Xaange 1998 in Puglielli, A. (ac. di) *Sheekooyin: Favole somale raccolte da Axmed Cartan Xaange*, Roma, L’Harmattan Italia.
- Axmed Faarax Cali “Idaajaa”, Ibraahim Cawad “Khoodi” (a cura di) 2001, *Diiwaanka Maansadii Deelley (1979-1980). Ururin iyo faallo. Tenzone poetica in lingua somala*, Roma, L’Harmattan Italia.
- Awees Maxamed Waasuge s. d., *Primo inventario del lessico teatrale somalo*, Mogadiscio, inedito.
- Banti, Giorgio 1987, «Introduzione/ Scrittura/ Letteratura» in Puglielli, Annarita (a cura di.) *Aspetti dell’espressione artistica in Somalia*, Roma, Bagatto, pp. 11-71.
- Banti, Giorgio 1990, «Introduzione, traduzione e note» in Xusseen Sh. Axmed “Kaddare”, *Waasuge e Warsame (Un viaggio di 30 giorni)*, Roma, inedito.
- Banti, Giorgio 1990, «Sviluppo del sistema verbale nell’italiano parlato da somali a Mogadiscio» in Bernini G./Giacalone Ramat A. (a cura di) *La temporalità nell’acquisizione di lingue seconde*, Milano, Franco Angeli, pp. 147-162.
- Banti, Giorgio 1992, «Cabdi Muxumud Amiin: una voce critica dalla Somalia» in *Africa e Mediterraneo: trimestrale Iscos di cultura, politica, economia, società*, pp. 24-29.
- Banti, Giorgio 1996, «Tradizione e innovazione nella letteratura orale dei Somali» in *Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente*, pp. 174-202.
- Banti, Giorgio/Giannattasio, Francesco 1996, «Music and Metre in Somali Poetry» in Hayward, R. J./ Lewis, I. M. (eds.) *Voice and Power (African languages and cultures, suppl. 3)*, pp. 83-127.
- Bashiir Goth, «Magool: The Inimitable Nightingale of Somali Music» in *Bildhaan: An International Journal of Somali Studies* 14, pp. 2-24.
- Boobe Yuusuf Ducaale/Cabdiraxmaan Yuusuf Cartan 2000, *Waraysi Xassan*

- Sheekh Muumin*, Centro Culturale di Hargaysa, note inedite.
- Cabdullahi Nuur Maxamed "Kolombo" 2002, «Fanka iyo Suugaanta - Taariikhda Abwaan Maxamud Cabdullahi Ciise "Sangub" in *Somalinet Magazine*.
- Calchi Novati, Giampaolo 1994, *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica: Etiopia, Somalia e Eritrea fra nazionalismi, sottosviluppo e guerra*, Torino, SEI.
- Calchi Novati, Giampaolo 1994, «Una rilettura degli incidenti di Mogadiscio del gennaio 1948 e il difficile rapporto fra somali e italiani» in *Studi Piacentini*, Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea, Piacenza, pp. 223-234.
- Declich, Francesca 1996, «Poesia religiosa femminile - Nabi-Ammaan, nel contesto rurale della Somalia» in *Africa LI*, 1, pp. 51-79.
- Drysdale, John G. S. 1964, *The Somali Dispute*, London, Pall Mall.
- Faaduma Ahmed Alim 2008, *Saa Waxay Tiri: Maansaadii iyo Waayihii Xaawa Jibriil, And Then She Said: The Poetry and Times of Hawa Jibriil*, Toronto, Jumblies Press.
- Giannattasio, Francesco 1988, «The Study of Somali Music: Present State» in Puglielli A. (ed.), *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 158-167.
- Giannattasio, Francesco 1998, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Bulzoni.
- Gray, Albert L. Jr 1989, «The Economy of the Somali Democratic Republic in the 1980s» in *Ufahamu: A Journal of African Studies* 17:2, pp. 118-137.
- Hassan D. F./Adan A. H./ Warsame A. M. 1995, «Somalia: poetry as resistance against colonialism and patriarchy» in Wieringa, Saskia (ed.) *Subversive women: historical experiences of gender and resistance*, New Delhi, Kali for Women, pp. 165-182.
- Hess, Robert 1966, *Italian colonialism in Somalia*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Jaamac Cumar Ciise 1976, *Taariikhdiidii Daraawiishta iyo Sayid Cabdulle Xasan (1885-1921)*, Mogadiscio, Wasaaradda Hiddaha iyo Tacliinta Sare, Akadeemiyaha Dhaqanka.
- Johnson, John William 1979, «Somali Prosodic Systems» in *Horn of Africa Journal* 2:3, pp. 46-54.
- Johnson, John William 1984, «Recent Researches into the Scansion of Somali Oral Poetry» in Labahn, Thomas (ed.), *Proceedings of the Second International Congress of Somali Studies*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 313-331.
- Johnson, John William 1988, «Set Theory in Somali Poetics: Structures and Implications» in Puglielli A. (ed.), *Proceedings of the Third International*

- Congress of Somali Studies*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, pp. 123-132.
- Johnson, John William 1995, «Power, marginality and Somali oral poetry: case studies in the dynamics of tradition» in Furniss, G./ Gunner L. (eds), *Power, marginality and African oral literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 111-121.
- Johnson, John William 1996, *Heelloy, Modern Poetry and Songs of the Somali*, London, Haan Publishing.
- Kapchits, Georgi L. 2006 (ed), *A Soothsayer Tested - Somali Folktales / Faaliyihii la bilkeyday - Sheekaxariirooyin Soomaaliyeed*, Mosca, The Way.
- Kapteijns, Lidwien 2014, «Reconstructing Somalia: Romantic and Nationalist Songs at the Birth of a Nation» in *Afropop Worldwide Program* [online] <http://www.afropop.org/17497/lidwien-kapteijns-love-songs-at-the-dawn-of-somalia/>.
- Kapteijns, Lidwien 2012, *Clan Cleansing in Somalia The Ruinous Legacy of 1991*, Pennsylvania Studies in Human Rights.
- Kapteijns, Lidwien 2010, «Making memories of Mogadishu in Somali Poetry about the Civil War» in Kapteijns, Lidwien/Richters Annemiek (eds) *Mediations of Violence in Africa: fashioning new futures from contested pasts*, Leiden & Boston, Brill, pp. 25-74.
- Kapteijns, Lidwien 2010, «I. M. Lewis and Somali Clanship: A Critique» in *Northeast African Studies* 11:1, pp. 1-23.
- Kapteijns, Lidwien 2009, «Memories of a Mogadishu Childhood, 1940-1964: Maryan Muuse Boqor and the Women who inspired her» in *International Journal of African Historical Studies* 42:1, pp. 105-116.
- Kapteijns, Lidwien/Maryan Omar Ali 2007, «Sittaat: Women's Religious Songs in Djibouti» in *Halabuur*, vol. 2, Nos. 1&2, pp. 38-48.
- Kapteijns, Lidwien 2007, «The discourse on moral womanhood in Somali popular songs, 1960-1990» in *The Journal of African History* 50:1, pp. 101-122.
- Kapteijns, Lidwien/Maryan Omar Ali 1999, *Women's Voices in a Man's World*, Portsmouth, NH, Heinemann.
- Laitin, David 1976, «The Political Economy of Military Rule in Somalia» in *The Journal of Modern African Studies*, 3, pp. 449-468.
- Laitin, David/ Said S. Samatar (eds) 1987, *Somalia: Nation in search of a state*, Boulder & London, Westview Press & Gower.
- Laurence, Margaret 1970, *A tree for Poverty*, Canada, McMaster University Library Press.
- Lewis, I. M. 1965, *A Modern History of Somalia, Nation and State in the Horn of Africa*, London & New York, Longman.
- Lewis, I. M. 2002, *A Modern History of Somalia, Nation and State in the*

- Horn of Africa: Revised, Updated and Expanded 4th edition*, Oxford, James Currey.
- Lewis, I. M. 2008, *Understanding Somalia and Somaliland: Culture, History, Society*, Cambridge, Columbia University press.
- Maryan Omer Ali/Kapteijns, Lidwien 2008, «Hassan Sheikh Muumin: The Hoobal as Creator, Preserver, and Social Critic of the National Heritage» in *Bildhaan: An International Journal of Somali Studies* 2:8, pp. 121-130.
- Maxamed Cabdi Maxamed 1989, *Tix. Chants et poèmes en langue somalie avec leur traduction*, Besançon, UFR Lettres.
- Maxamed Daahir Afrax 1997 (first published in 1981), *Maana-faay: qiso*, London, Learning Design.
- Maxamed Daahir Afrax 1987, *Fan-Masraxeedka Soomaalida, Raad-raac Taarikheed iyo Faaqidaad Riwaayado Caan-baxay*, [Published by the author].
- Maxamed Daahir Afrax 2007, «Theatre as a Widow on Society» in *Halabuur, Journal of Somali Literature and Culture*, 2:1&2, pp. 74-82.
- Maxamed Daahir Afrax 2013, *Between Continuity and Innovation: Transitional Nature of Post-independence Somali Poetry and Drama 1960s – the present*, Thesis submitted for the degree of PhD in literature, Department of African Languages and Cultures, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Maxamed Daahir Afrax 2013, «Al-haraka al-masrahiyya al-soomaaliyy» in *Nadharaat fii al-thaqaafa al-soomaaliyya*, pp. 76-100.
- Mohamed-Rashid Sheikh Hassan 2008, «Interview with the late Abdullahi Qarshe (1994) at the Residence of Obliqe Carton in Djibouti» in *Bildhaan: An International Journal of Somali Studies* 2:5, pp. 65-83.
- Mohamed Trunji 2015, *Somalia: The Untold History 1941-1969*, UK, Loohpess.
- Mohammed Sh Hassan/Abdullahi Ahmed 2011, *Taariikhda Riwaayadah iyo Fanka Soomaaliyeed*, The History of Somali Plays and Arts, Stockholm, Scansom Publishers.
- Morin Didier 1997, *Litterature et Politique en Somalie*, Bordeaux, I. E. P.
- Morone, Antonio Maria 2011, *Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*, Roma-Bari, Laterza.
- Nuruddin Farah 1970, *From a Crooked Rib*, London, Heinemann Educational.
- Nuruddin Farah 1976, *A Naked Needle*, London, Heinemann Educational.
- Nuruddin Farah 1979, *Sweet and Sour Milk*, London, Heinemann Educational.
- Osman, M. Shariff 2012, *Reading for Development: The somali Rural Literacy Campaign of 1975*, Dissertation for the ph.D. in Educational Studies & Cultural Studies, The Patton College of Education of Ohio University.

- Puglielli, Annarita (a cura di.) 1981, *Sintassi della lingua somala*, Roma, L'Harmattan Italia.
- Puglielli, Annarita (a cura di.) 1984, *Aspetti morfologici, lessicali e della focalizzazione*, Roma, L'Harmattan Italia.
- Puglielli, Annarita (a cura di.) 1987, *Aspetti dell'espressione artistica in Somalia*, Roma, Bagatto.
- Puglielli, Annarita (a cura di) 1998, *Dizionario Italiano Somalo*, Roma, Carocci.
- Puglielli, Annarita, Cabdalla Cumar Mansuur (a cura di) 2012, *Qaamuuska Af-Soomaaliga*, Roma, RomaTrE-Press.
- Samantar, Ahmed I. 2008, «Battling on Two Fronts: Introducing Maryan Omar Ali» in *Bidhaan: An International Journal od Somali Studies* 8, pp. 18-38.
- Samantar, Ahmed I. 2014, «Reconstructing Somalia: Romantic and Nationalist Songs at the Birth of a Nation» in *Afropop Worldwide Program* [online] <http://www.afropop.org/17557/ahmed-samatar-somali-songs/>.
- Touval, Saadia 1963, *Somali Nationalism*, Cambridge, Harvard University Press.
- Vali, Jamal 1988, Somalia: «Understanding an Unconventional Economy» in *Development and Change* 19:2, pp. 203-265.
- Vecchi, Bernardo Valentino 1930, *Vecchio Benaadir*, Milano, Edizioni Alpes.
- Xusseen Sheekh Axmed “Kaddare” 1983, *Waasuge iyo Warsame (Socdaalkii 30ka maalmood)*, Muqdishu, Akadeemiyada Cilmiga & Fanka.
- Yaasiin Cismaan Keenadiid 1984, *Ina Cabdille Xasan e la sua attività letteraria*, Napoli, Istituto universitario orientale.
- Zainab Mohamed Jama 1991, *Fighting to be heard: Somali Women's Poetry*, in *African Languages and Cultures*, 4, 1, pp. 43-53.

C. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Abu-Lughod, Lila/Lutz, Catherine 1990, «Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life» in Abu-Lughod, Lila/Lutz Catherine (eds.) *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge University Press.
- Adeleye-Fayemi, Bisi 1997, «Either One or the Other: Images of Women in Nigerian Television» in (ed) Barber, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 125-131.
- Anderson, Benedict 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso.
- Askew, Kelly 2002, *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural*

- Politics in Tanzania*, University of Chicago Press.
- Askew, Kelly 2003, «As Plato Duly Warned: Music, Politics, and Social Change in Coastal East Africa» in *Anthropological Quarterly*, 76:4, George Washington University Institute for Ethnographic Research, pp. 609-637.
- Barber, Karin 1987, «Popular arts in Africa» in *African Studies Review* 30:3, pp. 1-78.
- Barber, Karin 1997, «Preliminary notes on audience in Africa» in *Africa Studies Review*, 67:3, pp. 347-362.
- Barber, Karin 1997, «Introduction» in Barber, Karin (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 1-12.
- Barber, Karin 2007, «Improvisation and the art of making things stick» in Hallam, E./ Ingold, T. (eds.) *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford, New York, Berg, pp. 25-41.
- Barber, Karin 2007, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*, Cambridge University Press.
- Barber, Karin/Collins, John/Ricard, Alain 1997, *West African Popular Theatre*, Indiana University Press.
- Berezin Mabel 2001, «Emotions and Political Identity: Mobilizing Affection for the Polity» in Goodwin J./Jasper J.M./Polletta F. (eds.), *Passionate Politics: Emotions And Social Movements*, Chicago & London, The University of Chicago Press, pp. 83-98.
- Bryce, Jane 2012, «Signs of Femininity, Syntoms of Malaise: Contextualizing Figurations of “Woman” in Nollywood» in *Research in African Literatures*, 43:4, pp. 71-87.
- Caleb Okumu, Chrispo 2001, «Conceptualising African Popular Music: A Kenyan Experiment» in *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 147, pp. 145-148.
- Conteh-Morgan, John/Olaniyanin, Tejumola 1999, «Drama and Performance» in *Research in African Literatures* 30:4, pp. 1-5.
- Davis, Natalie Zemon 1992, «Toward Mixtures and Margins» in *The American Historical Review* 97:5, pp. 1409-1416.
- Desai, Gaurav 1990, «Theater as Praxis: Discursive Strategies in African Popular Theater» in *African Studies Review* 33:1, pp. 65-92.
- Dolby, Nadine 2006, «Popular Culture and Public Space in Africa: The Possibilities of Cultural Citizenship» in *African Studies Review* 49:3, pp. 31-47.
- Doss, Erika 2001, «Makes Me Laugh, Makes Me Cry. Feelings and American Art» in *American Art* 25:3, pp. 2-8.
- Fabian, Johannes 1997, «Popular Culture in Africa: Findings & Conjectures» in Barber, Karin (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington

- & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 18-28.
- Fahmy Ziad 2011, *Ordinary Egyptians: Creating the Modern Nation through Popular Culture*, Stanford, Stanford University Press.
- Fair, Laura 1998, «Dressing up: Clothing, Class and Gender in Post-Abolition Zanzibar» in *The Journal of African History* 39:1, pp. 63-94
- Fair, Laura 2002, «“It’s Just no Fun Anymore”: Women’s Experiences of Taarab before and after the 1964 Zanzibar Revolution» in *The International Journal of African Historical Studies* 35:1, pp. 61-81.
- Finnegan, Ruth 1970, *Oral literature in Africa*, London, Oxford University Press.
- Finnegan, Ruth 1977, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge & New York, Cambridge University Press.
- Gould, Deborah B. 2004, «Passionate Political Processes: Bringing Emotions Back into the Study of Social Movements», in Goodwin, Jasper (ac. di), *Rethinking Social Movements: Structure, Meaning, and Emotion*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., pp. 155-175.
- Hannerz, Ulf 1997, «The World in Creolization» in (ed) Barber, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 12-18.
- Hyde, Lewis 1998, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Jasper, James M. 1998, «The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements» in *Sociological Forum* 13:3, pp. 397-424.
- Jewsiewicki, Bogumil 1997, «Painting in Zaire: From the Invention of the West to the Representation of Social Self» in (ed.) Barber, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 99-110.
- Kaarsholm, Preben/James, Deborah 2000, «Popular culture and democracy in some southern contexts: an introduction» in *Journal of southern African studies* 26:2, pp. 189-208.
- Kandiyoti, Deniz 1988, «Bargaining with Patriarchy» in *Gender and Society* 2:3, pp. 274-290.
- Knauf, Bruce 2002, *Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies*, Indiana University Press.
- Larkin, Brian 1997, «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities» in *Africa: Journal of the International African Institute* 67:3, pp. 406- 440.
- Lonsdale, John 1996, «Ethnicité, morale et tribalisme politique» in *Politique Africaine* 61, pp. 98-115.
- Lutz, Catherine 1986, «Thought, and Estrangement: Emotion as a Cultural Category» in *Cultural Anthropology* 1:3, pp. 287-309.

- Mamdani, Mahmood 1996, *Citizen and Subject: Contemporary Africa and The Legacy of Late Colonialism*, Princeton NJ, Princeton University Press.
- Martin, Stephen H. 1991, «Popular Music in Urban East Africa: From Historical Perspective to a Contemporary Hero» in *Black Music Research Journal*, 11:1, pp. 39-53.
- Nag, Dulai 1998, «Love in the Time of Nationalism: Bengali Popular Films from 1950s» in *Economic and Political Weekly*, 33:14, pp. 779-787.
- Neptune, Harvey 2008, «Romance, tragedy and, well, irony: some thoughts on David Scott's conscripts of modernity» in *Social and Economic Studies* 57:1, pp. 165-181.
- Newell, Stephanie 2008, «Corresponding with the city: Self-help literature in urban West Africa» in *Journal of Postcolonial Writing* 44:1, pp. 15-27.
- Olaniyan, Tejumola 1999, «Femi Osofisan: The Form of Uncommon Sense» in *Research in African Literatures* 30:4, pp. 74-91.
- Pandian, Anand 2011, «Landscapes of Expression: Affective Encounters in South Indian Cinema» in *Cinema Journal* 51:1, pp. 50-74.
- Scott, David 2004, *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*, Durham NC, Duke University Press.
- Scott James C. 1990, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press.
- Suriano, Maria 2011, «Making the Modern: Contestations over Muziki wa Dansi in Tanganyika, ca. 1945–1961» in *African Studies* 70:3, pp. 393-414.
- Triulzi, Alessandro 2006, «Uso pubblico della storia e riscrittura della nazione nell'Africa postcoloniale/Public History and the Re-writing of the Nation in Postcolonial Africa» in *Afriche e Orienti, num. spec. (II)*, pp. 7-21 (vers. ital.), pp. 22-35 (Engl. vers.).
- Van Nieuwkerk, Karin 1995, *A Trade like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press.
- Warner, Michael 2002, *Publics and Counterpublics*, New York, Zone Books.
- Zumthor, Paul, 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

Il libro fornisce una panoramica storica degli avvenimenti che portarono alla nascita del teatro popolare somalo, nello stesso periodo in cui videro la luce le prime forme poetiche cantate a metà degli anni Quaranta. Inoltre si offre un'analisi descrittiva di quelli che furono la forma, i temi, gli autori e attori protagonisti del teatro popolare somalo. Particolare attenzione viene prestata al ruolo delle attrici e al modo in cui furono percepite dal pubblico. Attraverso l'analisi di cinque opere teatrali, saranno considerati aspetti, come tradizione, modernità, nazionalismo, cultura giovanile, il ruolo delle emozioni, comicità, in relazione al testo e al contesto in cui le stesse opere furono rappresentate.

CRISTINA ALI FARAH, scrittrice e poetessa di padre somalo e madre italiana, Ubah Cristina Ali Farah è nata a Verona e cresciuta a Mogadiscio dall'età di tre anni fino al 1991, quando, a seguito dello scoppio della guerra civile in Somalia, si è trasferita all'inizio in Ungheria e poi in Italia. A Roma ha insegnato lingua somala e lavorato all'Archivio Somalia presso il Centro Studi Somali (Università di Roma Tre). Ha svolto un dottorato di ricerca in Africanistica all'Università l'Orientale di Napoli. Attualmente vive a Brussels.

Il suo romanzo d'esordio, *Madre piccola* (Frassinelli) – sviluppato da un racconto vincitore del concorso *Lingua madre* al Salone Internazionale di Torino – si è aggiudicato nel 2008 il premio Elio Vittorini. Il libro è stato tradotto in olandese (2008) e in inglese con il titolo *Little mother* (2011). Nell'ottobre del 2014 è uscito il suo secondo romanzo *Il comandante del fiume*, edito da 66thand2nd.

