SOMMARIO

BRADS 4

A. F. WEIS BENTZON, Le launeddas . . . . . p. 3

A. M. CIRESE, Per lo studio dell'arte plastica effimera in Sardegna . . . . . p. 9

P. CLEMENTE, Alcuni problemi di classificazione del materiale demologico: la tipologia della casa rurale sarda in M. Le Lannou e O. Baldacci . . . p. 13

E. DELITALA, Note per una indagine sui falò cerimoniali in Sardegna (con quattro carte) . . . . p. 23

E. DELITALA, L'inchiesta sulla panificazione tradizionale sarda . . . . . p. 37

G. ANGIONI, I pani e la «festa de is bagadius» a Siurgus (con tre fotografie) . . . . . p. 42

G. LEDDA, La pecora sarda e la sua vita: note di lessico pastorale . . . . . p. 50

G. PAULIS, Etimologie sarde: attitare, mariga, arrostare, istumbidu, vasura, pittsulau, abbrontare . . . p. 58

C. RAPALLO, Prima catalogazione del materiale narrativo sardo di nuova rilevazione (1969-1972) (con una carta) . . . . . p. 71

C. RAPALLO, La fiaba di Cenerentola in Sardegna (con una carta) . . . . . p. 74

E. DELITALA e C. RAPALLO, Questionario iniziale per la rilevazione della narrativa tradizionale sarda . . p. 87

Tesi di laurea su temi demologici sardi: primo elenco . p. 93

Summaries - Zusammenfassungen . . . . . p. 100

Elenco delle sigle e delle abbreviazioni adottate nel BRADS . . . . . p. 103

Dal Brads 4

LE LAUNEDDAS

Andreas Fridolin Weis Bentzon

Nel 1972, ancora molto giovane, è morto l'etnomusicologo danese Andreas Fridolin Weis Bentzon che tanti di noi, in Sardegna e in Italia, hanno personalmente conosciuto nel 1957-58 e nel 1962, mentre conduceva quelle ricerche che stanno alla base dei suoi due volumi sulle launeddas pubblicati nel 1969: un'opera di centrale importanza nel quadro degli studi etnomusicologici, sardi e non (1).

Due anni prima Gianni Bosio, purtroppo scomparso anch'egli prematuramente, aveva messo a punto il progetto di una collezione di dischi sardi da pubblicare nel quadro delle attività dell'Istituto Ernesto De Martino di Milano, e m'aveva chiesto di farmi tramite tra lui e Bentzon per un disco dedicato alle launeddas. Bentzon accettò la proposta: preparò e inviò i nastri (ora presso l'Istituto Ernesto De Martino) ed il 23 febbraio 1971 mi spedì, già in italiano, anche il testo di presentazione e di commento al progettato disco, accompagnandolo con una lettera in cui tra l'altro mi diceva: «Sono stato ricoverato all'ospedale per un'operazione e perciò non ho potuto mandarlo prima». Era già il male che doveva stroncarlo.

Per la scomparsa di Bosio la progettata collana di dischi sardi non ha ancora visto la luce. Nell'attesa sembra giusto ricordare Andreas non solo a quanti lo conobbero e collaborarono con lui ma anche a tutta la Sardegna ed a tutti gli studiosi. E lo facciamo pubblicando la sua presentazione del disco dedicato alle launeddas: uno dei suoi ultimi scritti, o forse addirittura l'ultimo, significativamente rivolto alla terra cui s'era così profondamente legato per passione scientifica e per affetti umani (2).

13 settembre 1973.

Alberto M. Cirese

Con questo disco ho il piacere di presentare quella cultura musicale che fioriva — e tuttora in parte fiorisce — intorno allo strumento musicale sardo, le *launeddas*. Sino alla fine del secolo scorso questo strumento era diffuso in tutta la Sardegna meridionale, ma al momento in cui svolsi le ricerche di cui questo disco è un risultato, ossia nel periodo tra il 1957 e il 1962, sopravviveva come attivo elemento culturale solo in due paesi, a Cabras, vicino a Oristano, e a Villaputzu nel Sarrabus, benché si trovassero ancora persone capaci di suonarlo in molti altri posti.

Le *launeddas* consistono di 3 canne da suonarsi contemporaneamente, in quanto vi si applica una tecnica di fiato che permette di mantenere un flusso d'aria continuo nello strumento. Quindi, tanto dal punto di vista sonoro quanto da quello storico, le *launeddas* si possono considerare come una zampogna senza sacco.

---

(1) *The Launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument,* 2 voll., Acta Musicologica Danica n. 1, Akademisk Forlag, Copenaghen 1969.
Tra gli altri scritti di Bentzon sulla Sardegna ci sono noti i seguenti:
Et sardisk folkemusik instrument, Budstikken 1959; *Notes sur la vie musicale d'un village sarde,* in «Folk», II, 1960, pp. 13-32; *Launeddas, et sardisk folkemusikinstrument,* in «Dansk Musiktidsskrift», n. 3, 1961, pp. 97-105.
Inoltre il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma (di cui si veda in *Catalogo sommario delle registrazioni 1948-1962* alle pp. 48, 39, 43, 111-115, 226) conserva ai nn. 36 e 75 due raccolte di registrazioni che Weis Bentzon eseguì in Sardegna dal 19 dicembre 1957 al 5 giugno 1958, e dal 3 luglio al 10 settembre 1962.

(2) Il testo che forniamo riproduce integralmente e fedelmente il dattiloscritto, a meno di lievissimi adattamenti linguistici e grafico-sistematici, e della nota (*) che è ovviamente redazionale.
Quanto alle sigle che nel testo seguono ai diversi brani, è probabile che si tratti di riferimenti alla loro collocazione nei nastri ora conservati presso l'Istituto De Martino.

Delle tre canne l'una, *su tumbu,* fa sempre da basso costante, si tiene nella mano sinistra insieme alla canna melodica più bassa, *sa mankosa manna,* mentre la canna melodica più acuta, *sa mankosedda,* si tiene a parte nella destra. Le due canne melodiche hanno cinque toni, il più grave dei quali, *s'arrefinu,* s'accorda insieme al basso, sicché si fonde con questo e non si sente. In questo modo il suonatore di *launeddas* riesce a creare gli effetti di pausa.

Le *launeddas* vengono fabbricate in 8 toni fondamentali diversi, detti ***kuntsertus,*** ciascuno dei quali esiste in svariate tonalità, e un suonatore di *launeddas* che sia ingaggiato per una festa porterà normalmente con sé 10-15 strumenti diversi. Qui di seguito si dà uno schema dei *kuntsertus* oggi in uso, per facilitare la lettura trasposti in sol maggiore, la tonalità in cui sono eseguiti tutti; *s'arrefinu* è riportato tra parentesi:

FIORASSIU.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (si) re mi fa# sol
Mankosedda: (re) sol la si do

PUNT' 'E ORGANU.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (re) mi fa# sol la
Mankosedda (sol) la si do re

ZAMPOGNA.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (re) mi fa# sol la
Mankosedda: (re) sol la si do

MEDIANA.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) fa# sol la si

MEDIANA A PIPIA:
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) sol la si do

ISPINELLU.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) fa# sol la si

ISPINELLU A PIPIA.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) sol la si do

FIUDA BAGADIA.
Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (si) re mi fa# sol

La storia delle *launeddas* si perde nel buio della preistoria. Il fortunato ritrovamento di un bronzetto nuragico raffigurante un uomo che suona uno strumento di somiglianza indubitabile con le tre canne — le stesse che forse in questo momento si trovano tra le mani di un contadino sardo — testimonia l'ininterrotta presenza dello strumento in Sardegna per 2500-3000 anni. Le *launeddas* non sono quindi un discendente diretto dell'aulos e della tibia greco-romani, ma hanno radici più lontane nel tempo, forse in modelli fenici, ma di certo non sappiamo niente (*). Svariati sono i particolari della tecnica musicale a cui si può attribuire una simile datazione, ma per quanto riguarda la musica stessa dobbiamo supporre che l'attività creativa autoctona del talento musicale sardo abbia cancellato tutte le tracce delle antiche forme musicali, benchè in alcuni generi si riesca ancora ad afferrare un'eco della musica da ballo del primo medioevo. Comunque stiano le cose, è meglio sotto ogni aspetto non considerare lo strumento come un fossile, bensì come parte integrante di una cultura contadina europea del XX secolo, ed è in questa luce che intendo offrire qui appresso una breve panoramica dei vari generi che fioriscono intorno allo strumento e del posto che occupano nella vita sociale dei paesi della Sardegna meridionale.

FACCIATA A. IL BALLO

A1. *Ballu. Mediana a pipia.* Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/3: 2+3A: 5

Questo brano è un esempio di ballo in cerchio della Sardegna meridionale, *su ballu,* come veniva suonato nelle regioni del Sarrabus, della Trexenta e del Campidano di Cagliari, qui eseguito dall'allora 76enne maestro di Villaputzu, Antonio Lara.

Il ballo in cerchio era il nucleo del repertorio dei suonatori di *launeddas,* di gran lunga il più ricco dal punto di vista musicale, e al tempo stesso condizione dell'esistenza sociale dello strumento,

* [*Weis Bentzon* sembra accettare senza riserve l'ipotesi di Giulio Fara (antichità nuragica e continuità ininterrotta nel tempo) che viceversa appare per più versi incerta: cfr. BRADS n. 2, p. 31 e pp. 2-3].

dal momento che i suonatori di *launeddas* erano musicisti di professione che si guadagnavano da vivere suonando ogni domenica ai balli in piazza.

Questo ballo collettivo era una vera e propria istituzione fino all'inizio degli anni '30, nella maggior parte dei paesi della Sardegna meridionale, ed aveva grande importanza per i giovani perché costituiva una delle poche possibilità di contatto ammesse tra uomini e donne non sposati; fungeva così, pur in circostanze di stretta vigilanza, da meccanismo di sblocco della consueta separazione dei due sessi. Si cominciava a ballare dopo la messa, poi si andava a casa a mangiare e nel pomeriggio si riprendeva per continuare fino a tarda sera.

I suonatori di *launeddas* erano ingaggiati dai giovani stessi di anno in anno e venivano pagati in grano dopo la mietitura; molti di loro potevano guadagnare abbastanza da viverci, nondimeno tutti avevano un altro mestiere, in genere come calzolai, e dal maestro da cui imparavano a fare le scarpe, imparavano anche a suonare. Avevano una posizione di prestigio nel paese, dove in special modo i suonatori più bravi e più famosi venivano festeggiati entusiasticamente da tutti, ricchi e poveri, giacchè l'ammirazione e l'entusiasmo per la loro musica erano perfettamente condivisi sia dai grandi proprietari terrieri che dai braccianti, e parecchi dei suonatori più quotati erano quasi sempre persone di condizioni molto umili, che riuscivano ad emergere e ad essere accettate nei circoli della buona società grazie al loro talento musicale. Era una prestazione che richiedeva sforzi quasi sovrumani, perché dominata da una gelosia sfrenata tra i suonatori di *launeddas,* che non trascuravano alcun mezzo per disturbare un collega o per tenere indietro chi tentava di farsi avanti. Di conseguenza il ragazzo di 8-10 anni che volesse imparare a suonare le *launeddas* doveva fare sforzi enormi per arrivare a conoscere lo strumento. Dopo un apprendistato di circa 2 anni presso un maestro riluttante ed arrogante, il cui insegnamento volutamente inefficace si limitava alle frasi più semplici, doveva ingegnarsi per anni a riempire da sé le lacune dell'insegnamento ricevuto, girando di festa in festa per rubare in tutta segretezza motivi e variazioni ai suonatori già affermati senza che questi se ne accorgessero.

La musica che si sviluppò in questo contesto di rivalità e di prestigio è straordinariamente complicata, ma proverò a spiegare i principi fondamentali su cui si basa senza addentrarmi troppo nei dettagli tecnici.

Un brano di musica da ballo si svolge progressivamente come una serie di temi principali eseguiti su sequenza fissa, ognuno dei quali viene ampliato e variato. Questa sequenza di temi principali si chiama *s'iskala* ed è diversa per ogni *kuntsertu,* in quanto uno degli ideali della musica per *launeddas* è che ogni *kuntsertu* abbia una sua caratteristica particolare, il che non consente di trasporre temi e variazioni da un *kuntsertu* a un altro. Un mediocre suonatore di *launeddas* può eseguire tutta *s'iskala* di un *kuntsertu* in breve tempo, ma un bravo suonatore sa girare e rigirare a lungo ogni singolo tema e magari impiegare ore per eseguire la stessa sequenza. Per suonare bene le *launeddas* non basta suonare il singolo tema e agganciargli alcune variazioni, ma si richiede una linea evolutiva tale che ogni variazione nasca da quella che precede per condurre a quella che segue, sicchè il passaggio da un tema principale all'altro si realizza senza che si avverta una frattura tematica. Bisogna quindi essere esperti conoscitori della musica per *launeddas* per capire quando un suonatore finisce con un tema e attacca con un altro.

A.2 *Tripidi. Fiorassiu.* Felice Pili.
DFS mgt RI 1959/1A: 3

Benchè le *launeddas* in questo secolo siano state suonate soprattutto nel sud della Sardegna, i suonatori di quelle regioni avevano sempre avuto nel loro repertorio un buon numero di balli in cerchio della Sardegna settentrionale, poichè ogni tanto venivano ingaggiati nei paesi del centro nord. Questo brano è un esempio di questo tipo di ballo, originario del paese di Laconi e qui eseguito da Felice Pili, oriundo di Villaputzu.

A3. *Sa dantsa. Fiorassiu.* Felice Pili.
DFS mgt RI 1959/1B: 4

Accanto al ballo in cerchio propriamente sardo, *su ballu,* nel sud della Sardegna se ne conoscevano molti altri, che venivano occasionalmente eseguiti insieme al primo durante i balli domenicali e alle feste. Sembra che questi siano stati importati in Sardegna in epoca piuttosto tarda, e non possono competere col ballo in cerchio né in complessità musicale né in popolarità presso la gente. Il brano qui commentato è un esempio del più antico forse tra questi tipi di balli, che in sardo si chiama *sa dantsa,* parola che non ha il significato dell'italiano «danza», ma indica questo particolare tipo di ballo.

A4. *Sa tirantella napoletana. Fiorassiu.* Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/1B: 1

Questo brano è un altro esempio di una forma di ballo importato. Si usava verso l'inizio del secolo nei paesi del Sarrabus e forse fu una moda passeggera che non mise mai radici.

A5. *Polka. Fiuda bagadia.* Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/1A: 8

Con l'affermarsi di nuove condizioni di vita in Sardegna nel corso del secolo attuale, i suonatori di *launeddas* cercarono di tenersi al passo con l'evoluzione in atto e inserirono nel loro repertorio polke, mazurche e persino fox-trot. Questo brano mostra uno dei risultati in cui sfociarono questi sforzi.

FACCIATA B. I CANTI E LA MUSICA RELIGIOSA

I Canti

Da un punto di vista sociologico il repertorio sardo di canti con accompagnamento di *launeddas,* si può suddividere in due gruppi principali, l'uno di canzoni intese soprattutto a divertire, esemplificate nei brani B1 e B2 come generi melodici più comunemente usati a questo scopo; l'altro di serenate, di cui il brano B3 è un esempio.

Cornice delle canzoni — diciamo così — amene sono le piccole bettole, che si trovano numerose in ogni paesino sardo e dove gli uomini si riuniscono la sera per trascorrere qualche ora in compagnia. Prima, in queste bettole si usava tenere un paio di *launeddas* a disposizione degli ospiti, come ora si tiene una fisarmonica o una chitarra. E' caratteristico che i cantanti e i suonatori che operano attivamente in questo contesto sociale si raccolgono in gruppetti fissi che, oltre ad andare a suonare e a cantare insieme, di solito sviluppano questo o quell'interesse comune sulla base di quel vincolo creato dalla musica. A volte si tratta di collaborazione economica, altre volte di un comune orientamento politico o di qualcos'altro ancora. E' perciò legittimo supporre che la sopravvivenza delle canzoni popolari sarde dipenda più dal cambiamento o meno degli schemi in base a cui si creano le relazioni di amicizia (presupposto essenziale per la formazione di questi gruppi), che dall'influenza che la radio, la televisione e l'industria del tempo libero, esercitano sul gusto.

B1. *Kantsone a kurba.* Voce Aurelio Porcu. Ispinellu Antonio Lara.
DFS mgt RI 1959/4B: 3

Il tipo di canto qui esemplificato si usa prevalentemente per canzoni a fondo narrativo. I testi sono in parte presi dai libretti di parolieri quasi professionali, che li vendono durante le feste, in parte inventati dai cantanti stessi per commentare gli avvenimenti locali, colpendo la gente del paese che in un modo o nell'altro ha violato le norme sociali — ad esempio una ragazza che ha avuto un figlio illegittimo o un tale che ha fatto una sciocchezza. Possono essere di una cattiveria illimitata e fungono chiaramente da sanzioni sociali e sostegno dei valori vigenti, cosa di cui gli abitanti del paese sono perfettamente consapevoli. Non per niente in sardo quando una persona

viene sollecitata a far qualcosa d'insolito, si ha questo modo di dire: «M'ant'a poni kantsoni» (mi ci faranno una canzone).

B2. *Mutettus.* Voce Aurelio Porcu. Punt' 'e organu Antonio Lara.
DFS mgt 1959/18B: 1

Questo genere di canto si usa preferibilmente per testi lirici spesso improvvisati.

B3. *Serenata.* Voce Salvatore Murtas. Punt' 'e organu Salvatore Manca.
DFS mgt RI 1962/3B: 1

Fino a circa 20 anni fa la serenata era un'importante istituzione sociale in molti paesi del sud della Sardegna. E' difficile precisare quanto diffuso fosse l'uso delle *launeddas* a questo scopo, ma a Cabras, donde questo pezzo ha origine, la serenata con accompagnamento di *launeddas* costituiva un genere musicale decisamente affermato.

La serenata, come il ballo collettivo, era una forma di contatto tra i due sessi socialmente accettata: l'uomo si dichiarava alla ragazza con una serenata, e se non era assiduo nell'andare a cantare per la fidanzata si pensava che il suo interesse stesse per venir meno. Di solito era un gruppetto di amici che il sabato sera andava dall'una all'altra casa delle ragazze nelle cui grazie volevano entrare, e tutti quelli che avevano una bella voce, volta per volta si esibivano. La ragazza, naturalmente, non doveva mostrarsi, ma poteva accendere la luce nella sua stanza per far capire che era sveglia e che accettava l'atto di omaggio di cui era fatta oggetto. I genitori non potevano reagire, se i giovani si comportavano bene non era di buon gusto cacciarli via.

La serenata constava sempre di due parti, la prima diretta alla ragazza — ed è quella riportata nel disco — la seconda, che veniva cantata con la stessa formula melodica della *kantsone a kurba,* rivolta ai genitori della ragazza per chieder loro scusa del disturbo.

La Musica Religiosa

Sino alla fine del secolo scorso erano pochi i paesi nel sud della Sardegna che avevano un organo e il suonatore di *launeddas* aveva sempre nel suo repertorio un certo numero di pezzi musicali di tipo liturgico.

Intorno all'uso religioso del nostro strumento c'è stato un interesse esagerato da parte degli studiosi che se ne sono occupati ed è perciò che voglio sottolineare che questa parte del repertorio dello strumento gioca un ruolo del tutto secondario nella consapevolezza dei suonatori di *launeddas,* e inoltre che i brani che vengono usati sono di origine piuttosto tarda, probabilmente risalenti alla musica di società del '700 italiano e spagnolo.

B4. *Processione. Fiorassiu.* Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A: 2

E' tuttora costume piuttosto diffuso in molti paesi della Sardegna meridionale fare accompagnare l'immagine del santo da uno o due suonatori di *launeddas,* nelle processioni che si tengono in occasione delle feste paesane. Il brano qui riportato come esempio è originario del paese di Pirri, presso Cagliari.

B5. *Messa. Fiorassiu.* Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A: 6

Prima, anche la messa aveva un accompagnamento di *launeddas,* ma purtroppo non mi è stato possibile ricostruire questa situazione che, di conseguenza, posso soltanto illustrare con una registrazione di studio dell'accompagnamento strumentale.

B6. *Pastorella. Fiorassiu.* Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A: 7

All'elevazione dell'ostia, si suonava un pezzo intitolato *sa pastorella,* anche questo nel paese di Pirri presso Cagliari. (1)

Virum 23.2.1971.

(1) Il materiale per il disco qui presentato è stato raccolto durante il lavoro di ricerca sulle *launeddas* svolto in Sardegna nell'inverno 1957-58 e nell'estate 1962. I risultati complessivi della ricerca sono stati pubblicati in: A. F. WEIS BENTZON, *The launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument,* 2 voll., Acta Ethnomusicologica Danica, n. 1, Akademisk Forlag, Copenaghen, 1969. In quest'opera si trovano le trascrizioni dei brani che nel disco portano i numeri A2 - A5 e B1, B2, B4, B6.