

IL CAVALLO, IL CANTO, LA POESIA

Linee di etnologia comparata in Sardegna

Bernard
Lortat-Jacob

LABORATOIRE
D'ETHNOMUSICOLOGIE,
CNRS PARIS

1. Comparazioni incongrue.

Cosa hanno in comune il cavallo, il canto - e in particolare il canto sacro - e la poesia? Apparentemente niente - fuorché può darsi nell'immaginazione di un poeta surrealista o di un virtuoso di collage concettuali; niente in comune fra queste nozioni appartenenti a filiere di senso oltremodo distanti fra loro. Anzi tutto sembra separarle.

Persino il sapere enciclopedico suggerisce l'incongruità: nelle ambivalenze implicite in queste nozioni e nelle metafore che esse rendono possibili rileva poche convergenze. Il cavallo può essere da tiro (allora lo si immagina pesante e lo si associa alla terra e al lavoro), o da corsa (lo si associa allora al piacere e alla pista); la poesia può essere scritta o orale, lirica o epica. Per quanto riguarda il canto, è sacro quando veicola dei testi sacri oppure si iscrive in uno spazio sacro. Ma chi potrebbe spontaneamente credere che, nelle loro naturali estensioni semantiche, queste cose hanno in comune qualcosa di prezioso e indelebile?

Eppure è così. Almeno secondo l'antropologo - senz'altro secondo me e, nella misura in cui la mia tesi ha un qualche fondamento, secondo le genti in nome delle quali vi parlo: in questa circoscrizione dei Sardi. Certo, non tutti i Sardi. Non quelli delle città, che spessissimo hanno perso la loro cultura, né quelli di un particolare paese, ma per ragioni opposte e simmetriche che si vedranno.

Se, in Sardegna, il cavallo, la poesia e il canto rientrano in un ordine comune è innanzi tutto perché ciascuno a proprio modo dà luogo a una pratica pastorale. Non ad una pratica estensiva, come si potrebbe credere, ma, al contrario, a una pratica nettamente circoscritta e intensiva. Chi conosce un po' la Sardegna non avrà difficoltà a riferirsi a degli esempi cui le mie parole rimandano: penserò a feste e manifestazioni collettive e saprò enumerare i paesi per ciascuna di queste passioni: ad esempio, Sedilo e l'ardida, per il cavallo; Castelsardo per le stupefacenti pratiche rituali e corali; Villanova Monteleone (luogo di nascita di Raimondo Piras) per la poesia estemporanea.

Per poter essere d'esempio questa lista è fortemente semplificativa; l'inventario che suggerisce è ben lontano dall'essere esaustivo. Ma ci permette almeno di ragionare e di affrontare il nodo problematico riguardante la possibilità di intraprendere, per quanto riguarda la Sardegna, un lavoro di comparazione che non è stato ancora fatto.

2. Un comparativismo necessario.

È vero che gli studi precisi e dettagliati riguardanti questi "campi d'eccellenza" della Sardegna non sono numerosissimi, sono insufficienti, o addirittura lacunosi. Ma - ci si tranquillizzi - quanto vale per gli studi sardi vale anche per gli studi accademici in generale. Le monografie complete sul piano descrittivo sono rare, pur essendo indispensabili per gli studi comparativi. Ciò dipende dal fatto che, dopo la sua nascita, l'antropologia, come le altre scienze umane, deve costituirsi partendo da due progetti e da due metodo-

logie: ora ricorrendo a un pragmatismo e a un empirismo prudenti, ora avvalendosi della via ambiziosa di un comparativismo che restava avventuroso fintantoché la base documentaria che lo fonda restava incerta.

Comunque sia, il comparativismo è la maggiore pietra di inciampo dell'etnologia. Per almeno tre ragioni. La prima è d'ordine metodologico e riguarda la pluralità dello sguardo etnografico e la grande variabilità degli strumenti di osservazione. Ciò che vede Tizio, non lo vede Caio. Ma, invece, se la griglia di analisi è troppo potente e l'osservazione sottosta a regole pre-scritte troppo cogenti, l'oggetto si ritira allo sguardo che l'avvolge e non manca di sottrarsi alla sua stessa natura. La seconda riguarda l'oggetto di comparazione: come, decisamente, ci ha costretto a riconoscere lo strutturalismo, non ci può essere niente di più pericoloso come confrontare i fatti isolati, separati dai loro contesti di significazione globale. Di modo che - terzo problema: cosa è che si deve giustamente comparare? Le cose comparabili, certamente. Ma quali? Ecco il dilemma: la comparazione è inutile se avviene fra cose simili; ma fallisce quando include nel proprio dominio dei fatti che, per ragioni logiche o semantiche, non possono coesistere.

Non si farà a meno di far notare che il campo di comparazione che io pretendo di aprire potrebbe essere oggetto proprio di quest'ultimo rilievo. Fino al punto che - è la mia ipotesi - la passione per il cavallo, per la poesia e per il canto sacro riguarda la medesima cultura e partecipa di un insieme di *habitus* comune all'*Homo sardus*. In fondo e dicendo le cose semplicemente, non ci saranno infiniti modi di comportarsi in Sardegna. Come è altrettanto vero che ne ce ne sarà uno solo; ma senz'altro alcuni che coincidono parzialmente. Si tratta dunque di un comparativismo intra-culturale.

3. A cavallo della trascendenza.

Notiamo in primo luogo che queste pratiche passionali per il cavallo, per il canto sacro e per la poesia, in Sardegna, sono, attualmente, raramente rinvenibili aggregate. Tuttavia sono delle vestigia viventi che lasciano trasparire dei domini un tempo più chiaramente associati di quanto non lo siano oggi. Perché, oggi, a Castelsardo, è il canto - e particolarmente il canto sacro - che prevale; senz'altro là nessuno può vantarsi di conoscere l'arte del cavalcare. Al contrario, a Sedilo, dove il canto sacro non prevale, ci si occupa del cavallo, lo si ama ed è sui cavallieri che si concentra l'attenzione, senz'altro nei due giorni dell'*ardida*, ma anche durante tutto l'anno. Per quanto riguarda la poesia di tradizione orale, è largamente diffusa in tutta l'isola e la *gara poetica* mobilita diverse competenze, soprattutto d'estate, in occasioni delle feste padronali; trova sempre un discreto numero di intenditori in ciascun paese dove i poeti si esibiscono.

In ciascuno dei casi menzionati - e contrariamente a quanto suggerisce la parola "passione" - queste diverse pratiche non sono individuali: esse sono collettive e fondamentalmente condivise, controllate da un preciso codice che denota, ciascuno a proprio modo, un sapere comunitario, di natura inclusiva (per partecipare realmente all'*ardida* di Sedilo, occorre essere sedilese) e altrettanto esclusiva (non essere sedilese porta a non potervi partecipare). In altri termini, se indicano delle passioni e utilizzano parole di passione, queste pratiche sono, per prima cosa, micro-culture: si coltivano e si spartiscono



2



3

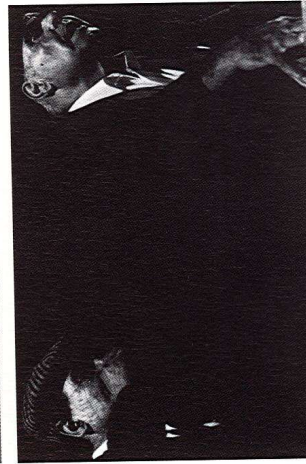


1

un po' come un terreno comunale. Tanto basta perché ci si possa fermare. Ma, in fondo, le cose sono molto più semplici - e coloro i quali frequentano le *Rassegne* di cinema etnografico di Nuoro e che pertanto hanno consuetudine con le prospettive aperte dall'antropologia visuale lo capiscono con grande facilità. A pagina 129 di *Sagre, riti e feste popolari in Sardegna* (Janus, 1987), per esempio, tutto è detto per chi sa leggere una fotografia: questa rappresenta un cavaliere di Sedilo. Non importa quale cavaliere poiché, il giorno di San Costantino, egli tiene con mano ferma sa *pandela madzore de Santu Antine*, bandiera gialla racchiudente l'effigie del Santo Patrono del paese, e con l'altra - ma con la stessa fermezza - le briglie del cavallo che lo porterà alla vittoria. L'uomo è in agguato, al tempo stesso sicuro e inquieto; portamento solenne, sguardo obliquo (attende il momento opportuno per intraprendere la corsa) leggermente rivolto sia all'indietro, verso coloro che stanno per incalzarlo nell'inseguimento, sia in alto, come a voler ricordare che questa corsa equestre dipende anche da una volontà divina. Alle sue spalle, la foto lascia intravedere uno o due uomini distratti (senz'altro degli stranieri) e altri, numerosi e tesi (evidentemente dei Sedilesi). Sullo sfondo dello scenario, tre ragazzi inerpicati sul tetto della chiesa. Probabilmente dei *pasori*.

Quest'uomo non somiglia forse a quest'altro (pagina 72 del mio *Canti di Passione*), teratico, anch'egli, sebbene più sereno? Ha fra le mani non la *pandela* di San Costantino, ma il suo equivalente simbolico: la *pieddai*, il busto di l'ecce Homo di cui ha la responsabilità e che appartiene al coro dello *Stabat Mater*, il più glorioso fra i canti di Castelsardo. Lo stesso *Stabat* che canta, figura 3 - zio Giovanni Pintus.

E infine, quello delle figure 4-5. Si tratta di una gara poetica, in cui la gravità degli improvvisatori è proporzionata alla responsabilità che si portano addosso. Una gara termina sempre con la *moda*, detta anche *modellu* (o, almeno, con un *sonete*), composizione perfetta e immo al Santo Patrono del paese che offre al poeta, naturalmente dotato di parola forte, un potere particolare, ai confini della trascendenza: sarà l'intercessore del Santo e gli



4



5



6

chiederà, a nome di tutti, di concedere al paese pace, salute e benessere. Le fotografie presentate non sono banali: non rappresentano un'identità individuale. Qui importa poco la forma del naso o la dimensione della fronte. Perché, oltre queste caratteristiche somatiche, conta solo il personaggio incarnato, così come nel teatro antico dove - durante la rappresentazione - l'attore che interpretava Zeus non era un semplice interprete: egli era proprio Zeus.

Questi uomini sono dunque degli attori, ma non degli attori ordinari: ciascuno di essi assume, secondo la maniera che gli è propria, i gesti che la tradizione e il paese gli ha affidato, per un giorno dell'anno, il tempo di una corsa, di una festa, di un canto. Ma questa azione sarebbe lieve e benefica senza l'investitura che trascende coloro i quali sono incaricati di portarla a termine: il cavaliere di Sedilo non è (o non è più) Giovanni o Salvatore; egli è il protettore del Santo, il medesimo Santo che è protettore di Sedilo. Da qui proviene soprattutto questa impressione di grazia e di forza che emana dalla sua persona. E da qui proviene soprattutto la sua invincibilità, perché, in pratica, a memoria di uomo, nessuno dei cavalieri che lo incalzano è mai riuscito a raggiungerlo, e ancora meno, a sorpassarlo.

Allo stesso modo, durante il *Lumissanti* di Castelsardo, i cantori perdono per un giorno la loro dimensione umana: essi si chiamano *apostoli* e, mettendo la loro voce al servizio del sacro, incarnano - è la parola giusta - il dolore di Cristo durante la Passione. Non assurgono a questo ruolo se non dopo essersi sottoposti a numerosi sacrifici lungo il trascorrere dell'intero anno e dopo essere stati proclamati "apostoli" otto giorni prima del *Lumissanti* - giustamente, la domenica di Passione.

Una trasfigurazione oppure - come scrive Maria Manca [opus cit. c] p. 41 e seguenti] - una "sublimazione" di tal specie non è possibile se non grazie a una sorta di alchimia sociale fedelmente ripetuta anno dopo anno e secondo regole rigorose. Sotto il controllo di esecuzione di una piccola organizzazione politica locale, pienamente rappresentativa - il *priore*, l'*obriero* e il *comitato* incaricato della festa:

1) fissano il percorso spazio-temporale, e non si può essere non colpiti dall' analogia fra 1) le corse a cavallo di Sedilo, cicliche e che procedono no per tappe, 2) il procedere processionale di Castelsardo, ugualmente rispondente a tappe e percorsi obbligati, e 3) i percorsi poetici ritualizzati, secondo sequenze programmate (*esordio*, *tema*, *diuina*, *battorina*, *moda*), implicanti, a loro volta, una retorica interna di cui Maria Manca (*opus cit.*, pp. 43-44) ha potuto evidenziare le simmetrie e ha saputo metterle in rapporto al ciclo della vita;

2) impongono un'estetica dell'efficacia, dove la sostanza è strettamente associata alla forma e la forma alla sostanza. Non scenari, non commenti, né azioni che non siano rapportabili a un "esprit de réussite" dove le cose si mostrano e si provano nella e attraverso l'azione: tutto vi contribuisce e conferisce a ciascuna di queste manifestazioni una forza e una densità particolarissima.

3) suggeriscono o stabiliscono dei comportamenti. Perché, in ogni caso, si tratta di essere all'altezza della missione da portare a termine. Ogni ruolo, al contempo sacro e profano, è assunto in effetti dopo essere stato selezionato (a Sedilo, dal parroco, a Castelsardo, dal priore della confraternita, e per la poesia, da un pubblico competente e dal comitato della festa). L'investitura a questa missione, al contempo locale e centrale, passa per un appello implicito di candidature all'interno del paese - esse sono spesso numerose e la lista d'attesa è lunga. Per un candidato a così nobili funzioni, corona il più delle volte anni di pazienza. Tale fiducia, accordata ritualmente per un giorno, segna la vita di un uomo e ricompensa il ruolo attivo nella vita comunitaria del paese. Ma traduce al tempo stesso in atto e agli occhi di tutti la fine di un processo. Si è portati in palmo di mano - e lo si è in modo determinante soprattutto durante festa - solamente a conclusione di un lungo lavoro su se stessi e dopo un percorso iniziato di più anni, nel quale, tappa dopo tappa, si acquisisce la conoscenza dei comportamenti comunitari locali. È il prezzo che occorre pagare per evitare l'errore o il fallimento: la fatale disattenzione che metterà in pericolo la vita di San Costantino, una dolorosa stonatura durante la grande processione di Castelsardo, una frattura logica, un errore metrico o concettuale che screditerebbe non solo il poeta ma tutta la cultura che rappresenta.

4) implicano infine delle virtù emblematiche e, innanzitutto, la *balentia* (dal latino: "valere"). In altri termini: alla responsabilità rituale corrisponde una condotta morale e un coraggio che può dirsi segnino la personalità sarda - più esattamente, la rappresentazione che, in Sardegna, se ne fa. I percorsi rituali (a cavallo, a piedi, o per mezzo della parola) si accompagnano sempre all'assunzione di un rischio, sia fisico e sia morale - ciò anche nel canto di Castelsardo dove fare "bruta figura" durante la processione equivale sia a un'umiliazione di colui che la produce sia ad un'ingiuria verso il sacro. Ma, ciò che conta soprattutto è che, nei tre casi di cui ci occupiamo, questa condotta morale trae la sua efficacia dalla trascendenza che gli proviene dal contatto del sacro. Tale trascendenza trae origine da quella del personaggio incarnato (rispettivamente: San Costantino, Cristo stesso, il Santo Patrono del paese sotto la cui egida si celebra la festa): allo stesso modo della *barzaka* araba, vi capita tutto come se, attraverso una qualche segreta contiguità, il sacro conceda la trascendenza a coloro i quali lo celebrano.

Si vede con questi esempi - qui appena accennati - che la festa sarda tradizionale ha poco in comune con le ordinarie feste folkloriche. Si materializza in molte manifestazioni contemporaneamente sacre e profane, integrantesi le une alle altre, ma tutte inscritte all'interno di un ambito comune che permette e autorizza diversi ambiti di comparazione. Si sarà capito che la festa sarda tradizionale - certo parzialmente in declino - lascia poco spazio all'estibazione superflua e a rappresentazioni che non riguardano qualcuno. Include il cavallo, il canto sacro e la poesia - e anche, il ballo, il canto a chitarra e ancora altrettante cose (cfr. specialmente il carnevale) - ma indica soprattutto un codice culturale, che aziona regole complesse che integrano, suonano, immagine e movimento. In qualche parte tuttora persistono integre, si strutturano secondo una rappresentazione condivisa, sentita (e, potrebbe dirsi, con-divisa) che implica, per i suoi abitanti, il più completo dono di sé.

NOTE

1) Di porlo solamente. Indico qui il punto di partenza di una riflessione futura che penso di fare negli anni prossimi. Questo breve articolo ha solo un valore di *laissez-go*. L'ho scritto nell'agosto del 1998 - mese estivo e di vacanza in Sardegna - in risposta ad una proposta di Paolo P. querreddu.

2) Citiamo, fra gli altri, per Sedilo: *Lardia*, di Anna Lecca, in *Saghe, Riti e feste popolari di Sardegna*, introduzione e didascalie di Giulio Angioni, Janus, 1987; *La sagra di San Costantino*, di A. F. Spada, Fossataro, s. d.; *Cavalli e feste. Tradizioni equestri della Sardegna*, di Mario Atzori, L'asfodelo, 1988 e infine un video, di Gianfranco Cabiddu, produzione I.S.R.E., 1994, rimarchevole come prodotto che mette l'accento sul modo in cui l'*Ardia* è vissuta dalla gente di Sedilo. Per la *gara poetica*, citiamo, fra gli altri, i lavori conosciutissimi e dimostrativi di incontestabile competenza di Paolo Pillonca, specificamente il suo *Chenti annos. Cantadores a lughe 'e luna*, Soter, 1996; *Remundu Piras. Amentos de su poeta. Raccolta degli atti per il 10° Anniversario della scomparsa del poeta*, a cura di Paolo Pillonca e Salvatore Ligios, Soter, 1990; *Antoni Cubeddu (in gara)*, Il Torchietto, 1996, di Nardo Sole e Tone Tedde; *Tritiasex: il metro e le figure*, S'Alvure, 1997, di Mimmo Bua e quelli, in preparazione, di Maria Manca che si inscrivono in una

dimensione decisamente antropologica (*La poesie pour répondre au hasard, les joutes poétiques en Sardaigne* confectionati in tre fascicoli:

a) progetto di ricerca; b) problematiche e metodologie; c) prospettive antropologiche. Per il canto sacro di Castelsardo, si farà riferimento, fra gli altri, a Pietro Sassi: "La settimana Santa a Castelsardo", *Rappresentazioni arcaiche nella tradizione popolare*. Atti del VI convegno del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 27-31 Maggio 1981: 83-90, e a Mario Atzori *Lunissanti, Sacra rappresentazione e tempo di primavera a Castelsardo*, Edizioni Gallizzi, 1990; infine, alla mia monografia: *Canti di Passione*, Libreria musicale italiana (LMI), 1996 (la versione francese, sensibilmente distinta dalla versione italiana, ha per titolo *Chantis de Passion, Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Les éditions du Cerf, 1998).

3) Si noterà d'altronde che nel corso della storia della disciplina, si è messo spesso il carro davanti ai buoi. Cessate ben presto le emozioni, di buon grado superficiali ed etnocentriche, dei primi viaggiatori parameotografi, l'interesse disciplinare è rilevabile paradossalmente all'interno di teorie globali (soprattutto nel XIX secolo), prima che fossero stampati, sotto forma di monografie, degli studi dettagliati "alla Malinovsky".

4) La musicologia incorre spesso nello stesso caso illustrato. Quando ha fatto ricorso agli strumenti del solleggio classico per trascrivere le musiche che studia, queste ultime si sono sempre profilate come fossero somiglianti fra loro, ciò nonostante, all'ascolto, ciascuna di esse sembra avere delle caratteristiche peculiari.

In etnomusicologia, la trascrizione su pentagramma è uno strumento comodo e potente, ma terribilmente riduttivo.

5) e, spesso, si interpreteranno in questo caso le evidenti rassomiglianze con il meccanismo, comodo e poco esplicativo, del presuto.

6) Sarei tentato su ciò di fare mio il punto di vista di un barbiere di Orgosolo di cui ora non ricordo il nome, ma che ho già citato nel mio *Chroniques sardes* (Villard 1990); ogni volta che andavo da lui per radermi la barba (era alla fine degli anni settanta), parlavamo di cultura sarda e mi sottolineava con insistenza che "non si può contemporaneamente amare il ballo e la poesia"; egli parteggiava, allora, per la poesia.