

Gli animali nelle tradizioni popolari della Sardegna

MARIA MARGHERITA SATTA

The relation between man and animals and the consequent cultural elaborations are anthropological assumptions that have been consolidated for many years. Therefore it was suggested about using hunting activities, farming systems derived from pastoralism, training technique to use animals in productive, recreational and festive activities. From this relation results the classification of the different classes and species to whom, in some cultural contexts, have been connected symbolical meaning to distinguish different clan and to give homology between totemic classification and social structures. These general assumptions are the preliminary remarks to the analysis about the role of animals in the different sardinian popular traditions; the attention is focused on the recreational and festive occasions where the animals become protagonists. Zoonorphic masks were analysed from pastoral areas of the island in which the relation between man-animal is an objective fact so that during Carnival people are ironic about this relation and exasperate roles and behaviour with misshapen masks. In this frame are analyzed *Mamuthones*, *Boes*, *Thurpos*, *Battileddu*, *Colonganos*, *Mamutzones* and *Cotzulados* mask. Special attention is given to horse trials and, in particular, to Sartiglia where the community gains good luck when the knight, *Componidori*, pierces with his sabre, a star hung to a rope.

1. Fin da quando esistono, fra i diversi oggetti di natura con i quali hanno stabilito rapporti, gli uomini hanno quasi ovunque privilegiato gli animali distinguendone, grazie alle proprie capacità razionali e di elaborazione simbolica, le differenti specie e le relative forme di istintività. Tali rapporti si sono sviluppati in forme e modi diversi provvedendo, per esempio, a seconda delle specie, a difendersi dall'aggressività di bestie feroci o di grossa taglia oppure ad avviarne una proficua attività di domesticazione. Già da un lontano passato, inoltre, in virtù del loro essere naturalmente onnivori, gli uomini hanno imparato a nutrirsi non solo di prodotti vegetali presenti in natura o successivamente coltivati, ma anche di carne. Perciò, al fine di assicurarsi questo prezioso alimento essi si sono dedicati, come è noto, a pratiche venatorie varie riscontrabili in differenti

contesti ambientali ed in rapporto alle diverse specie. Dalla *elaborazione* culturale della caccia derivano, infatti, le tecniche per la cattura, ma anche per l'allevamento. Questa pratica ha consentito, nel divenire storico, l'acquisizione graduale di conoscenze specifiche degli animali al fine di ottenerne la riproduzione in cattività e il relativo sfruttamento in termini di prestazioni e prodotti. Tale apparato cognitivo costituisce il fondamento di un pastoralismo che si differenzia adeguandosi alla diversità delle tipologie animali e delle peculiarità ambientali. È evidente, infatti, che sia la caccia che l'allevamento assumono caratteristiche specifiche se praticate in mare o nelle terre emerse, stante la completa totale differenza degli *habitat* naturali frequentati dagli animali coi quali si entra in rapporto. Nei diversi contesti sono stati così elaborati tecniche e saperi adeguati alle differenti situazioni. È risaputo, al riguardo, che la cattura, l'allevamento e l'eventuale addestramento, tramite ammaestramento, hanno avuto pochi e rari esempi con animali acquatici proprio a causa di un *habitat* di difficile dominio per gli uomini. L'ammaestramento di foche ed orche o di altri grandi mammiferi anfibi, per scopi e in ambienti circensi, costituiscono esempi abbastanza singolari.

Le naturali differenze e le conseguenti distinzioni classificatorie di specie e famiglie animali e vegetali adottate dagli uomini, hanno contribuito, come è da tempo noto, all'elaborazione di correlative classificazioni claniche nelle quali, nell'ordine sociale, i clan spesso sono definiti con nomi di animali considerati come fondatori o progenitori della stirpe e della discendenza clanica. A questo riguardo Claude Lévi-Strauss, in *Totemismo oggi*, apparso in Italia nel 1964, due anni dopo la prima edizione francese, polemizzando con l'interpretazione denotativa del totemismo che riteneva troppo astratta l'omologia tra classificazione totemica e strutture sociali, scrive:

[...] si tratta di sapere perché i regni animale e vegetale offrano una nomenclatura privilegiata per denotare il sistema sociologico, e quali rapporti esistano logicamente tra il sistema denotativo e il sistema denotato. Il mondo animale e il mondo vegetale non vengono utilizzati soltanto perché ci sono, ma perché propongono all'uomo un metodo di pensiero. La connessione tra il *rapporto dell'uomo con la natura* e la *caratterizzazione dei gruppi sociali*, che Boas considera contingente e arbitraria, non sembra tale perché il legame reale tra i due ordini è indiretto, e passa attraverso lo spirito. Il quale postula una omologia, non tanto in seno al sistema denotativo, ma tra *variabili* che esistono, da una parte tra la specie *x* e la specie *y*, dall'altra tra il clan *a* e il clan *b*¹.

¹ Lévi-Strauss, C., *Il Totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 21-22.

In sostanza, la classificazione totemica dei clan spesso può essere definita come l'associazione di un animale ad un gruppo lignatico il quale considera quell'animale totemico come il proprio capostipite fondatore del clan. Infatti, Lévi-Strauss precisa che

Il termine totemismo copre relazioni, idealmente poste, tra due serie, l'una *naturale*, l'altra *culturale*. La serie naturale comprende da una parte delle *categorie*, dall'**altra** degli *individui*; la serie culturale comprende *gruppi* e *persone*².

Tramite la simbologia totemica gli animali, quantunque differenti e distinti dagli esseri umani nel quadro della natura, vengono assunti ed omologati nel vasto contesto della cultura e, in diversi casi, elevati a fondatori del gruppo sociale e, conseguentemente delle relative strutture di parentela e di produzione di beni. Tramite questi si ottiene il sostentamento alimentare della comunità sia in relazione alla caccia o all'allevamento di animali, sia per quanto riguarda le diverse attività agricole di raccolta spontanea o di coltivazione. Entrambi i settori costituiscono il fondamento dei sistemi economici della produzione primaria cui si connette quello della produzione artigianale di strumenti da lavoro. A proposito del sistema concernente l'allevamento degli animali, in un saggio sulla pastorizia apparso nel 1980 nell'Enciclopedia Einaudi, Ugo Fabietti sostiene che il fenomeno del pastoralismo

Dovette verificarsi necessariamente in presenza delle seguenti condizioni: il possesso, da parte dell'uomo, di un sapere empirico relativo al comportamento dei branchi; l'esistenza di un sistema ecologico adatto; la possibilità effettiva di utilizzare le risorse animali. Con il domesticamento l'uomo pose così le basi di un nuovo processo produttivo che, per quanto riguardava gli animali, si rifletteva in una serie di cambiamenti, come la progressiva riduzione dell'aggressività delle specie domesticate; l'accentuazione delle caratteristiche "utili" dell'animale, e quindi la mutazione delle sue caratteristiche fisiologiche e morfologiche; la manipolazione del tasso di riproduzione; e, infine, la maggiore, se non totale, dipendenza dell'animale dall'uomo dal punto di vista alimentare³.

Di fatto, il rapporto degli uomini con il mondo animale, in concreto, risulta produrre, con una parte importante della natura, contatti privilegiati che strutturano apparati culturali abbastanza particolari, come, per esempio, l'elabora-

² *Ivi*, pp. 25-26.

³ Fabietti, U., *Pastorizia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1980, vol. X, pp. 517-527, p. 515.

zione di specifici metalinguaggi per impartire ordini e per fondare importanti e complessi sistemi economico-produttivi.

Infatti, è acquisito da tempo che, per produrre cultura, gli uomini operano secondo specifici rapporti tra condizioni oggettive di vita e relative ideologie e simboli che ne derivano, grazie ai quali definiscono e utilizzano sistemi di comunicazione e di rappresentazione al fine di dare senso e consenso a se stessi e alla realtà che li circonda. A detti sistemi si rapportano l'elaborazione e la produzione di linguaggi, di istituzioni sociali e comunitarie con forme simboliche caratterizzanti le differenti realtà umane, nonché la formulazione di miti e apparati rituali. Sui medesimi presupposti oggettivi si elaborano, inoltre, particolari credenze religiose e liturgie che strutturano le calendarizzazioni dei rituali e le relative forme di rappresentazione sociale; da qui deriva il rapporto tra l'ordinamento rituale del *continuum* del tempo con il relativo momento festivo, culturalmente definito e inteso come interruzione del lavoro e della produzione, necessaria per consumare socialmente i beni prodotti⁴.

In tale quadro, come è noto, si collocano tutte le «grandi feste»⁵, intese come momenti di fine ed inizio del ciclo dell'anno. I carnevali sono le forme più interessanti che storicamente sono state elaborate, in particolare, nella cultura popolare europea e non solo, nel contesto delle teatralizzazioni festive. In queste occasioni ed in numerose altre di tipo rituale, riscontrabili in culture diffuse a livello ecumenico, sia nel passato sia ancora oggi, vengono impiegate maschere zoomorfe che dimostrano le particolari elaborazioni simboliche determinate, nelle diverse realtà dal rapporto uomo-animali. In questa sede si può soltanto far cenno ai numerosi significati simbolici che le stesse assumono e su cui, com'è noto, esiste, anche in relazione ai loro diversi utilizzi nel campo religioso e profano, una vasta letteratura. Al riguardo, appare rilevante il passaggio delle maschere, nella trasfigurazione simbolica propria del campo religioso nel quale si colloca l'orizzonte del sacro come risposta esistenziale, dalla teatralità del rito a quella dello spettacolo e delle rappresentazioni teatrali e festive, quali le diverse forme di carnevali⁶. In altri contesti culturali, invece, esse hanno conservato la

⁴ A. Buttitta, *L'utopia del Carnevale*, in «Atti del VI Convegno di Studio su Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare (Viterbo 27-31 Maggio 1981)», Viterbo, Amministrazione Provinciale ed E.P.T. di Viterbo, Regione Lazio, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1982, pp. 409-422.

⁵ Sulla nozione di "grande festa" che ingloba tutte le forme di Capodanno è fondamentale l'opera di V. Lanternari, *La grande festa. Storia del Capodanno nelle società primitive*, Milano, Il Saggiatore, 1959; 2^a edizione, Bari, Dedalo, 1976; 3^a edizione, 1983.

⁶ Sugli usi rituali delle maschere nell'antichità classica esiste una vasta letteratura, in questa sede è sufficiente fare riferimento al noto lavoro di Károly Kerényi *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1951; 2^a edizione, Torino, Boringhieri, 1979, 1990, 2010. Per quanto riguarda le maschere zoomorfe nel contesto carnevalesco italiano ed europeo si possono trovare interessanti

loro essenziale funzione rituale ascritta ad uno specifico ambito religioso: ne sono esempi interessanti quelle dei Dogon, documentate da Marcel Griaule nel 1938⁷ e quelle rituali delle tribù della costa nord-ovest dell'America settentrionale (*Tlingit, Haida, Tsimshian, Bella Coola e Kwakiud*), osservate da Claude Lévi-Strauss, nel 1943, nell'American Museum of Natural History di New York, sulle quali, nel 1979, ha pubblicato *La voie des masques*⁸.

A questo punto si pone il problema di definire le funzioni sociali e simboliche delle maschere e, in particolare, di quelle zoomorfe. In generale, secondo una diffusa opinione, tali funzioni rientrano nel complesso processo di trasfigurazione, camuffamento e misconoscimento che gli uomini adottano, soprattutto *nel campo* religioso, per esprimere e definire realtà e situazioni mitiche, in quanto tali sostanzialmente sconosciute e, quindi, rappresentabili tramite un'elaborazione simbolica. In sostanza, esse mistificano la reale identità di coloro che le indossano; di fatto, servono ad ingannare ma anche a rappresentare simbolicamente coloro che, in quel momento, giocano un ruolo sociale determinante nell'azione liturgica, teatrale o festiva; in pratica, svolgono la funzione prevalente di rappresentare e comunicare in modo simbolico il mito, la divinità che lo sottende oppure, nel teatro, i personaggi di una vicenda, così come, nel *carnevale*, le personalità da deridere o da denigrare.

Le predette funzioni, però, devono essere storicizzate, in quanto, sia nelle diverse epoche, sia nei diversi contesti culturali, le maschere hanno determina-

riscontri nei seguenti lavori: F. Neri, *Le maschere del selvaggio*, in F. Neri, *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955; 2ª edizione, Torino, Boringhieri, 1976. J. C. Baroja, *El Carnaval. Analisis historico cultural*, Madrid, Taurus, 1965 (trad. it., *Il Carnevale*, Genova, Il Melangiolo, 1989). E. Spera, *Il legno del caprone*, Matera, Il Subbio, 1977; Id., *Le maschere cornute e la "frase". Carnevale ad Aliano*, in «Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera», III, 4, 1982, pp. 73-89; Id., *Appunti e campionature, in immagine, del selvatico in Basilicata; con escursioni in Calabria e in Puglia*, in B. Premoli (a cura di), *L'uomo selvatico in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1986, pp. 138-173; Id., *Il sarmento e l'edera. Metamorfosi di un carnevale contadino. Le "propaggini" di Putignano fra arcaismo e televisione*, Perugia, Gramma Edizioni, 2004, 2ª edizione, 2009. B. Lanata, D. Sartori, *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, Firenze, Casa Usher, 1983; Id., *Maschera e maschere*, Firenze, Casa Usher, 1984. M. Solimini, *La materia culturale. Strutture, miti, riti, maschere*, Bari, Adriatica Editrice, 1985. M. Atzori, *Uomini e animali nelle tradizioni popolari della Sardegna*, in B. Premoli (a cura di), *L'uomo selvatico ecc. op. cit.* pp. 187-199. D. Scafoglio, *Il Carnevale napoletano. Storia, maschere e rituali dal XVI al XIX secolo*, Roma, Newton & Compton, 1977. P. Grimaldi (a cura di), *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare*, Roma, Meltemi, 1999. P. Sisto, *L'ultima festa. Storia e metamorfosi del Carnevale in Puglia. Documenti e immagini*, Bari, Progedit, 2007.

⁷ M. Griaule, *Masques Dogon*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

⁸ C. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon, 1979 (trad. it., *La via delle maschere*, Torino, Einaudi, 1985).

to esiti differenti, adeguati alle particolari situazioni locali. Infatti, nel quadro culturale euro-mediterraneo, maschere e carnevali sono caratterizzati da loro specificità economico-sociali e storiche. Per esempio, nella tradizione europea, il carnevale diventa un periodo che subentra alla grande festa del capodanno anticipando, come contrapposizione simbolica, la quaresima. Nel sistema produttivo della tradizione agro-pastorale euro-mediterranea, di fatto, esso costituisce, insieme al capodanno, occasione di stasi dei lavori agricoli, anche per effetto della stagione invernale e della conseguente interruzione del ciclo vegetativo. In entrambi questi momenti si verificano le condizioni di disporre di abbondanze alimentari. Per converso, la quaresima, che subentra al carnevale, segna la ripresa della vegetazione e l'inizio della rinascita nei cui confronti è necessario compiere opportuni rituali purificatori tramite digiuni ed astinenze di ogni genere.

In questo quadro culturale, quindi, si collocano tutte le tradizioni carnevalesche europee ed italiane, comprese quelle della Sardegna dove il sostrato economico-sociale prevalente, soprattutto nelle comunità rurali, è di tipo pastorale, con conseguente carattere di esclusività di un rapporto di lavoro di cui animali e pascoli rappresentano il principale strumento per l'uomo.

Diverse maschere dei carnevali della Sardegna, ed in particolare quelle delle aree pastorali della Barbagia⁹, sono zoomorfe. Infatti, esse sono utilizzate nelle realtà produttive e socio-culturali pastorali dove l'allevamento rappresenta l'attività predominante che allo stesso tempo condiziona, sia pur in dimensioni diverse, tutte le manifestazioni festive. Il carnevale costituisce un'occasione importante e sentita per quelle comunità, quando il lavoro dell'allevamento segna la stasi invernale tra la prima e la seconda nascita degli agnelli, cioè, tra quelli nati in autunno, prima di Natale, e quelli nati in primavera, prima della Pasqua.

La maschera barbaricina più nota è certamente quella dei *mamuthones*, di Mamoiada, i cui lineamenti del volto, tuttavia, non hanno una fisionomia strettamente zoomorfa, sebbene il vestiario e gli addobbi dei campanacci in particolare, uniti al comportamento di chi li indossa, richiamino il gregge e le pecore. Anche la mastrucca dal vello nero rimanda alle pecore segnate da questo colore che le evidenzia rispetto a tutte le altre, in prevalenza bianche. In effetti, nell'immaginario collettivo mediterraneo, la «pecora nera» simboleggia una certa anomalia, ovvero la devianza rispetto alla norma espressa dal vello bianco del gregge.

⁹ Sulle maschere della tradizione sarda e, in particolare, su quelle barbaricine si veda la seguente letteratura: R. Marchi, *Le maschere barbaricine*, in «Il Ponte», IX-X, 1951; Id., *I "ciechi" di Orotelli*, in «La Nuova Sardegna», 25 febbraio 1982. P. Toschi, *Le origini ecc. op. cit.*, pp. 182-183. G. Della Maria, *Le maschere della Barbagia: residui di un'era lontana*, in «L'Unione Sarda», a. LXX, n. 249, 10 ottobre 1958; Id., *Maschere antichissime del Carnevale di Ottana*, in «L'Unione Sarda», a. LXXI, n. 40, 25 febbraio 1959. M. M. Satta, *Riso e pianto ecc., op. cit.*, pp. 73-125. P. Piqueddu, *Merdules e boes a Ottana*, in AA. VV., *Il carnevale in Sardegna*, 2D Editrice Mediterranea, Cagliari, 1989, pp. 41-57.

La maschera dei *mamuthones* è realizzata in legno con lineamenti molto forti che riproducono, come stereotipo, un viso con una smorfia sofferente, quasi bestiale. Questo dato immediato consente di intravedere, nell'andamento processionale cadenzato dai saltelli del gruppo mascherato, l'intento di rappresentare la bestialità aggressiva degli animali, tenuti a bada e controllati da altre maschere antropomorfe che rappresentano i guardiani, i cosiddetti *issocadores*, che seguono e circondano i *mamuthones*, catturandoli con lacci, così come fanno i pastori con gli animali da riportare all'ovile. La simbologia di questa maschera è abbastanza evidente: con essa i pastori ironizzano se stessi, riproponendo le proprie condizioni di vita, quando, nella solitudine dei pascoli, si presentano le occasioni per diventare come gli animali che custodiscono, così imbestialendosi in modi diversi¹⁰.

Sempre in Barbagia, nelle comunità di Ottana e Orotelli, la cui economia prevalente si basa sull'allevamento bovino, stante la tipologia valliva delle campagne, vengono adottati mascheramenti zoomorfi che rappresentano tori, giovenche e buoi aggiogati all'aratro¹¹. Ad Ottana le maschere principali sono «i bovini e i mandriani», ovvero i *boes* e i *merdules*, la cui ultima denominazione, nel quadro del ruolo che essi svolgono nell'allegoria ironica carnevalesca, rimanda, nella lingua sarda, alla definizione di sterco. I *merdules*, infatti, con le loro maschere facciali rappresentano i bovini che, stando sempre dietro le bestie, si sporcano costantemente del loro sterco, evitando sempre di lavarsi ed abbruttendosi così tanto da apparire in simbiosi con i bovini che governano. L'abbigliamento base è quello indossato dai pastori barbaricini nella prima metà del '900: un normale abito in orbace o in fustagno oppure in velluto, scarponi e gambali, una mastrucca di pelle di pecora bianca o nera. La testa è coperta da un pesante fazzoletto scuro, mentre nasconde il viso una maschera con fisionomie deformi e soprattutto con un naso prominente, spesso adunco, che ovviamente simboleggia una sessualità maschile abnorme. La maschera dei *merdules* può rappresentare entrambe i generi. Le maschere femminili hanno un volto dai lineamenti delicati, sebbene deformi e con il naso anch'esso adunco, di equivalente simbologia. Gli abiti sono ovviamente adatti al genere: un'ampia gonna, una camicia e un giubbotto, tutti realizzati con stoffe scure e con in capo un fazzoletto nero che, sul davanti, incornicia la maschera facciale. Questa maschera femminile è denominata *Filonzana* (la filatrice). Essa riproduce una vecchia sdentata, dal volto deforme, che fila come a voler simboleggiare l'andamento del corso della vita che può interrompersi improvvisamente, riprendendo lo stereotipo delle Parche. Infatti, con la sinistra tiene alta la rocca e la lana e, con la destra, fa girare il fuso minac-

¹⁰ M. M. Satta, *Riso e pianto ecc.*, op. cit., pp. 77-85.

¹¹ G. Della Maria, *Maschere antichissime del Carnevale di Ottana*, in «L'Unione Sarda», a. LXXI, n. 40, 25 febbraio 1959. M. M. Satta, *Riso e pianto ecc.*, op. cit., pp. 85-88.

ciando, ogni tanto, ma soprattutto quando incontra qualcuno che giudica ostile, di rompere il filo in segno di malaugurio.

I *boes*, ovvero i bovini, indossano, sopra normali indumenti, pesanti mastrucche realizzate con pellicce di pecore bianche o nere; hanno il volto nascosto da maschere taurine incorniciate da appositi fazzoletti scuri, mentre le gambe sono avvolte da gambali fatti anch'essi con pellicce variegiate di pecore. Le maschere bovine assumono le sembianze di tori, di giovenche, di vacche o buoi da traino. La loro differenza è resa palese dal tipo di maschera facciale e soprattutto dal relativo comportamento. Nella sceneggiata carnevalesca, per esempio, la distinzione sessuale impone loro ruoli comportamentali adeguati: perciò, nelle pantomime che ogni tanto improvvisano, i tori si comportano in modo aggressivo mimando di montare giovenche e vacche. In altre rappresentazioni, invece, riproducono le loro lotte per il relativo predominio delle femmine della mandria.

Nelle variegiate pantomime che si inventano a Ottana, spesso viene rappresentata la castrazione dei tori da parte dei *merdules*, al fine di ottenerne tranquilli buoi da traino aggiogando, allo scopo, due *boes* con aratro, la cui simbologia fallica, come è noto, risulta altrettanto evidente.

Caratteri abbastanza simili a queste presentano, a loro volta, i *thurpos* (i ciechi) di Orotelli che pungolano, anche in questo caso, coppie di bovini aggiogati per trainare l'aratro o il carro. La loro fisionomia è identica, sia che simboleggi i buoi, sia che rimandi alle persone che li guidano. In entrambi i casi, queste maschere assumono un aspetto molto semplice, peraltro realizzato dipingendo il volto con fuliggine e indossando il pesante capotto dei pastori in orbace e cappuccio.

A Lula, comunità di allevatori di ovini, di capre e di bovini posta alle pendici del Monte Albo, è presente la maschera del *battileddu*, che significa sottosella oppure zerbino, in quanto raffigurante un individuo di poco conto e per di più disprezzato da tutti. Ha il volto tinto di fuliggine e porta sulla testa una sorta di copricapo realizzato con un ruminante e corna di capra. Indossa, inoltre, una mastrucca nera su un abito molto discinto, mentre sul davanti, all'altezza del petto, nasconde lo stomaco di una pecora pieno di sangue. Nella pantomima carnevalesca, dopo essere stato rincorso a lungo da altri membri del gruppo anch'essi azzimati con mastrucche nere, viene catturato e, una volta messo a terra, con un coltello a serramanico gli viene punto lo stomaco di pecora con conseguente fuoruscita di sangue.

Nella simbologia della pantomima, in sostanza, il *Battileddu* svolge il ruolo del capro espiatorio, ovvero dell'individuo posto al livello più basso della comunità e per questo escluso e sacrificato in quanto considerato responsabile di tutti i mali e danni sociali.

Ad Austis, un paese posto al centro dell'isola tra le Barbagie di Gavoi e Sorgono, opera la maschera dei *Colonganos*, formata da un copricapo in pelliccia nera di pecora, sovrastata da corna di cervo; il resto dell'abbigliamento è composto da mastrucca e gambali, anch'essi rivestiti con la solita pelliccia. La caratteristica dei *Colonganos*, però, a differenza di molte altre maschere delle comunità pasto-

rali che indossano una grande quantità di campanacci, è quella di portare appesa sul retro una grande quantità di ossi di svariati animali che, tra movimenti e pantomime producono un rumore particolare di cui è nota, peraltro, la valenza apotropaica. Come è evidente, anche in questo caso, la simbologia essenziale rimanda all'assimilazione dell'uomo con le bestie e alla relativa esorcizzazione.

Analogo significato simbolico si può ritrovare nelle maschere dei *Mamutzones* di Samugheo, un paese noto per le tradizioni tessili, posto a sud-ovest di Austis, ai margini del Barigadu e del lato settentrionale del Monte Arci. Anch'esse hanno un copricapo in pelliccia di pecora, solitamente nero, sul quale sono sistemate corna di muflone o di capra. Intorno al busto, appesi a varie file di cinghie, reggono grossi campanacci di diverse dimensioni che, con l'incedere a saltelli in formazione processionale, riproducono, come per i *Mamuthones* di Mamoiada, uno scampanello simile a quello prodotto da una mandria di bovini.

Identica simbologia animalesca hanno, a loro volta, i *Cotzulados* di Cuglieri, una cittadina posta nelle alture del Montiferru, nella Sardegna centro-occidentale. In questo caso, però, le maschere portano un copricapo in pelliccia bianca di pecora, con sulla fronte un corno bovino, mentre viso e braccia dei mascherati sono tinti di polvere gialla e rossa. Il resto dell'abbigliamento è composto da un mastrucca ugualmente di pelliccia bianca, oltre che da maglie e pantaloni bianchi. La loro principale caratteristica è costituita da grappoli di gusci di conchiglie, appesi con cinghie sulle spalle e anteriormente sul petto che, nel muoversi, sbattono tra loro producendo un tintinnio particolare i cui significati simbolici rimandano agli ossi dei *Colonganos* di Austis. È importante notare che, in entrambi i contesti, il suono è prodotto con resti di animali morti.

Forse, in questi casi, la morte, nell'ironia carnevalesca, viene esorcizzata con ciò che rimane dalla decomposizione della carne: ossi e gusci sono di fatto pietre sonore che, in quanto tali, hanno lunga vita nella loro oggettività materiale e simbolica.

In conclusione, appare opportuno riflettere come, dagli esempi dei carnevali sardi qui proposti, ancora una volta si convalidi lo stretto rapporto tra condizioni oggettive ed elaborazioni culturali, nelle quali le simbologie carnevalesche, così come quelle di altre ricorrenze festive, sono espressioni significative e identitarie.

3. In Sardegna, nel rapporto uomo-animali, il cavallo ha un posto privilegiato in quanto compagno nei momenti di lavoro e in quelli festivi. Questo rapporto si colloca nel più ampio patrimonio di saperi che, nell'isola, sono stati elaborati e definiti con gli animali, sia nel quadro delle attività venatorie, sia in quelle più complesse dell'allevamento e dell'addomesticamento. Inoltre, grazie a specifici sistemi di comunicazione tra la razionalità umana e l'istintività animale, nei diversi contesti geografico-culturali e storici, fin dalla preistoria, è stato possibile sfruttare la forza cinetica di animali come i cavalli, gli asini, i cammelli, i dromedari, i buoi, i lama, le renne, i cani e gli elefanti.

Secondo i paleontologi, dopo un particolare processo evolutivo, il cavallo si sarebbe diffuso in Europa nel secondo millennio a. C., partendo dalle steppe mongole e dalle savane arborate centroafricane. Diversi reperti archeologici quali morsi, decorazioni di finimenti in bronzo e frammenti ossei ne documentano la presenza in Sardegna in epoca fenicio-punica a partire tra VIII e VII secolo a. C.; un'ulteriore conferma di tale presenza è data dal ritrovamento nell'isola di monete del IV secolo a. C. con impressa, sul verso anteriore, la protome equina simboleggiante la divinità punica di Core e, sul retro, la figura del toro¹², il cui simbolo esprimerebbe la virilità e la fertilità dei culti nuragici. Esempio di quanto i punici fossero validi domatori e addomesticatori di animali è espresso dall'impiego degli elefanti, da parte di Annibale, durante la seconda guerra pu-

¹² Sulla presenza del cavallo in Sardegna nell'antichità si dispone della seguente letteratura nella quale sono indicati, in diversi scavi archeologici, ritrovamenti di vari reperti scheletrici dell'animale e un certo numero di finimenti metallici. Per i relativi riscontri si vedano: G. Spano, *Catalogo della raccolta archeologica sarda*, Cagliari 1860, p. 77, nota n. 39; nel lavoro si dà notizia del ritrovamento di n. 6 molari rinvenuti in sepolture di epoca nuragica ed usati come amuleti. V. Crespi, *Piccoli bronzi sardi*, in «Buletino Archeologico Sardo», a. VII n. 5 (1861), pp. 65-66, tavv. 1-2; riferisce del ritrovamento fuori contesto di un bronzetto, definito di stile etrusco e raffigurante un arciere saettante in piedi sul dorso di un cavallo. Ettore Pais, reggente alla fine dell'Ottocento la direzione del museo di Sassari, afferma che i cavalli non fossero presenti in Sardegna e che il bronzetto sarebbe di epoca punica. A conferma di questa tesi, nel 1966 Giovanni Lilliu in *Sculture della Sardegna nuragica*, Verona 1966, pp. 310-313, fig. 424, 425, ipotizza che il bronzetto risalga al VII secolo a. C., cioè ad un periodo in cui i Punici avevano già notevoli contatti con la Sardegna. Rappresenterebbe, secondo il noto archeologo, un ex voto nel quale è riprodotto un cavaliere che ha compiuto acrobazie equestri lanciando frecce durante un torneo in un'occasione festiva. Altre indicazioni su reperti archeologici riguardanti il cavallo si trovano nelle seguenti opere: G. Spano, *Scoperte archeologiche fattesi in Sardegna in tutto l'anno 1874*, Cagliari 1874, p. 33; nello scavo in un nuraghe sito nella campagne di Plaghe (SS) riporta la notizia di aver trovato "ossami e denti" di equidi che egli stima vissuti in età nuragica. E. Pais, *Le navicelle votive in bronzo in Sardegna*, in «Buletino Archeologico Sardo», a. I, fasc. III-IV (1884), p. 25; riferisce del ritrovamento, nel 1880 in una *Domus de Janas* (ipogeo) in territorio di Cheremule (SS), di due denti di cavallo insieme ad ossa umane. Sempre Ettore Pais in *Il ripostiglio di bronzi di Albini presso Teti*, in «L'Avvenire di Sardegna della Domenica», a. I, n. 31 (1884), dà notizia dei seguenti ritrovamenti: ad Albini a Telti (SS) di alcuni morsi con filetti ritorti a fune, ad Oliena (NU) un frontale trovato (reperti conservati nel museo archeologico di Cagliari). A. Taramelli, *Il tempio nuragico ed i monumenti primitivi di S. Vittoria di Serri*, in «Monumenti Antichi dei Lincei» a. XXIII (1914), pp. 78-79, fig. 59; si riferisce del ritrovamento nella Giara di Serri (CA) di un morso in bronzo. ID, *Il ripostiglio dei bronzi nuragici di Monte "Sa Idda" in Decimoputzu (Cagliari)*, in «Monumenti Antichi dei Lincei» (1921), pp. 56-57: frammento di un morso di cavallo rinvenuto nel ripostiglio di Monte Sa Idda a Decimoputzu. Altre ossa di equidi insieme ad una pinza da forgiatore, da collocare tra XII e il VII secolo a. C., sono state ritrovate nel 1985 in scavi effettuati nel nuraghe S. Antine a Torralba (SS) e indicati da S. Bafigo-G. Rossi, *Il Nuraghe Santu Antine a Torralba*, Sassari 1985.

nica. Tuttavia, la presenza del cavallo in Sardegna è documentata già in periodo nuragico-punico, tra il VII e il IV secolo a. C., da un bronsetto raffigurante un arciere, ritto sul dorso del cavallo, nell'atto di lanciare una freccia¹³.

Sino alle invasioni barbariche provenienti dalle steppe mongole, questi quadrupedi furono montati senza l'ausilio essenziale delle staffe e del sottopancia, utile a rendere stabile i vari tipi di sella.

Nel Medioevo, in epoca giudicale, essi, prima importati nell'isola dai Punici, si diffusero e vennero allevati allo stato selvatico; un certo numero, tuttavia, veniva catturato, domato ed impiegato nei lavori agricoli e per usi bellici, così come avvenne per secoli. Fin dall'antichità, il suo possesso ha costituito un motivo di prestigio per i padroni che, spesso, assumevano la qualifica di cavalieri se appartenenti all'aristocrazia. A titolo di esempio si ricorda che, a Bisanzio nella prima metà del X secolo, l'imperatore Costantino VII Porfirogenito era scortato da un drappello di cavalieri sardi dei quali si conservano le acclamazioni fatte al sovrano. Nel XIV secolo, durante il governo di Eleonora d'Arborea, l'allevamento e la vendita dei cavalli si svolgevano sotto il controllo del Giudice e dei funzionari statali. Gli articoli 88 e 89 della *Carta de Logu*, infatti, ne stabilivano le norme per gli allevatori, mentre l'articolo 91 prescriveva che i relativi sudditi proprietari si esercitassero per essere pronti alla difesa e a «*far la rassegna quando a Noi li faremo richiedere*». Tale interesse per i cavalli nel periodo giudicale indusse alla razionalizzazione dell'allevamento con l'istituzione di un apposito centro a *Tanca Regia*, nell'altopiano di Paulilatino. Qui fu allevato un gran numero di cavalli impiegati da diversi eserciti e soprattutto dalle truppe della corona spagnola fino al XVI secolo, quando l'uso delle armi da fuoco determinò nuove strategie belliche, con un diverso impiego della cavalleria trasformata da catafratta e massa d'urto a cavalleria leggera, dotata di grande mobilità. A causa di tale riordino militare ed anche a seguito della decadenza della Spagna, nel XVII secolo gli allevamenti sardi subirono una certa crisi con un relativo impoverimento delle qualità razziali. Soltanto alla fine del '700 Francesco Cetti, nel suo noto *I quadrupedi di Sardegna*, pubblicato a Sassari nel 1774, rileva un miglioramento dei cavalli sardi che si sviluppa ulteriormente nel secolo successivo, in epoca sabauda. A questo riguardo, Alberto La Marmora nella 2ª edizione del 1839-40 del *Voyage en Sardaigne*, riferisce che, nel 1837, il Governo francese aveva acquistato 200 cavalli sardi per il reparto dei "Cacciatori d'Africa" impegnato nell'occupazione della Tunisia e dell'Algeria.

¹³ La prima descrizione del bronsetto nuragico che riproduce un arciere che sta in piedi sul dorso di un cavallo è del 1861 a cura di V. Crespi, *Piccoli bronzi sardi*, in «Bulettno Archeologico Sardo», a. VII, n. 5 (1861), pp. 65-66; nel lavoro la statuina viene definita di "stile etrusco"; la descrizione viene ripresa da Giovanni Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Verona, La Zattera, 1966, pp. 310-313, figg. 424, 425; Id., *Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica*, Milano, Garzanti, Scheiwiller, 1981, p. 337, fig. 219.

In seguito, all'inizio della seconda metà dell'Ottocento, dopo l'istituzione nel 1832 del Corpo dei Reali Cavalleggeri, fu trasferito da Pisa a Sassari un reparto del Deposito Stalloni e a Ozieri furono acuartierati reparti di cavalleggeri e realizzato un primo centro di riproduzione. Fu l'avvio di un continuo miglioramento dell'allevamento di questo quadrupede, tramite incroci privilegiati tra purosangue inglesi ed arabi ottenuti con la base di cavalli sardi. Benvenuto Pernis e Benjamin Piercy, entrambi appassionati allevatori e personaggi di rilievo nel contesto culturale della Sardegna del tempo, furono i principali protagonisti delle diverse proposte di incrocio. Infine, dopo numerosi decenni di dibattiti e di esperimenti, il 27 febbraio 1967 il Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Regionale di Incremento Ippico della Sardegna, appositamente istituito dalla Regione Sarda per controllare e migliorare l'allevamento, stabiliva definitivamente la denominazione e la definizione genetica del cavallo mezzosangue *anglo-arabo-sardo*. Tale conquista, purtroppo, è stata svuotata di continuità nell'ultima legislatura regionale decidendo l'abolizione dell'Istituto.

4. Da un punto di vista etno-antropologico, nel quadro dei saperi derivanti dalla doma e dall'addestramento, oltre agli impieghi bellici ed ergologici, nei quali il cavallo è stato utilizzato, rientrano, nei momenti festivi e ludici, le gare di abilità equestre come la Sartiglia di Oristano e le pariglie di Santu Lussurgiu che, in Sardegna, si svolgono ancora oggi a carnevale¹⁴ e che nel passato, come documenta Vittorio Angius nel noto dizionario geografico-economico di Goffredo Casalis, erano praticate in tutte le comunità, in occasione delle feste patronali. A testimonianza di ciò restano, in diversi paesi dell'isola, specifici richiami lessicali che rimandano senza ombra di dubbio a tali tradizioni quale, ad esempio, il toponimo *Currenpalu*, da "current palium", presente a Bono, importante centro del Goceano, sito utilizzato allo scopo sino a poco tempo fa.

Nella manifestazione oristanese, un capo corsa e poi altri cavalieri, opportunamente mascherati e in gara tra loro, tentano di infilzare, mentre corrono al galoppo, prima con una sciabola e poi con lo stocco, una stella appesa ad una fune trasversale al percorso di gara; a Santu Lussurgiu, invece, sono da due a quattro cavalieri per turno, talvolta anch'essi mascherati, a correre lungo un percorso in forte pendenza, montando in piedi sul dorso di due o tre cavalli e compiendo spericolate acrobazie.

Nel primo caso la gara è vinta dal cavaliere che riesce, nell'arco di tre prove, ad infilzare più volte la stella; nel secondo, è considerato vincitore il gruppo di cavalieri che, a giudizio di una giuria, è riuscito a realizzare la corsa con una

¹⁴ M. Atzori, *Cavalli e feste. Tradizioni equestri della Sardegna*, L'Asfodelo, Sassari, 1988, pp. 75-107; Id., *Giostre e spettacoli equestri nei carnevali della Sardegna*, in AA. VV., *Il carnevale in Sardegna*, 2D Editrice Mediterranea, Cagliari, 1989, pp. 93-155; Id., *Tadizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes 1997, pp. 130-134.

rappresentazione equestre la più acrobatica e spettacolare possibile. Entrambe le gare avrebbero origini medievali e sarebbero giunte in Sardegna con l'influsso culturale iberico.

La seconda manifestazione corrisponde alla pariglia che, numerose si svolgono, sempre a carnevale oltre che nel citato centro dell'oristanese, anche in altri paesi dell'isola. Si tratta di corse di abilità abbastanza acrobatiche, con cavalieri che corrono appaiati, a gruppi di due o tre e perfino quattro, stando in piedi sul dorso dei cavalli e spesso sulle spalle dei compagni.

Le pariglie vengono annualmente riproposte, a Santu Lussurgiu, nel pomeriggio della domenica e del martedì di carnevale. Il percorso di gara è una strada in discesa denominata *Carrela 'e nanti*, mantenuta appositamente sterrata per consentire ai cavalli lanciati al galoppo una migliore aderenza al suolo.

Vince la competizione il gruppo di cavalieri che riceve la valutazione migliore espressa in base all'esecuzione dei diversi tipi di acrobazie e del relativo gradiente di difficoltà a seconda che si tratti di pariglia a due, a tre oppure a quattro (*parenza a dusu, a trese e a battoro*).

5. Sebbene la Sartiglia, attualmente, si svolga soltanto a carnevale come fatto festivo di tipo rituale e ludico, nel quale tramite prove di abilità si sorteggia il futuro e la fortuna della comunità, la gara presenta almeno tre delle quattro categorie con cui Roger Caillois, nel 1958, nell'opera *I giochi e gli uomini, la maschera e la vertigine*, suddivide le attività ludiche in giochi di competizione o agonistici (*Agon*), di casualità o aleatori (*Alea*), di rischio o azzardi (*Ilinx*). Infatti, non vi rientra l'altra categoria di imitazione o mimica (*Mimicry*)¹⁵.

Questa classificazione tende ad inquadrare le costanti funzionali e gli aspetti operativi legati ad alcune variabili indipendenti che si incontrano praticamente nell'azione di sorteggio e, quindi, nel tentativo di procacciarsi la fortuna. A questo riguardo è opportuno premettere che, sebbene ciò possa risultare ovvio, nello svolgimento delle fasi della gara¹⁶, sono presenti due serie di fattori strutturali

¹⁵ R. Caillois, *Structure et classification des jeux*, in «Diogène», n. 12 (1955), pp. 72-88; Id., *Les jeux et les hommes*, Paris, 1958 (trad. it., *I Giochi e gli Uomini, la Maschera e la Vergine*, Milano, Bompiani, 1981).

¹⁶ Sulla Sartiglia si vedano le seguenti opere: V. Angius, *Oristano*, in G. Casalis, *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna*, voll. 30, Torino, 1838-57, vol. XIII, pp. 263-264. G. M. Carta, *Brevi notizie sulla storia di Oristano (in Sardegna) e sue adiacenze*, Torino, 1869, pp. 29-34. F. Cherchi Paba, *La Sartiglia. Storia. Tradizioni. Folklore*, in «Quaderni storici e turistici di Arborea», n. 1, Cagliari, 1956, pp. 3-7. F. Alziator, *La Sartiglia fra cronisti ed interpreti*, in «Il Convegno», a. 17, n. 2 (1956); Id., *La Sartiglia*, Cagliari, 1968. M. M. Satta, *Riso e pianto nella cultura popolare. Feste e tradizioni sarde*, L'Asfodelo, Sassari, 1982, pp. 97-125. M. Atzori, *Simbolismo erotico in alcuni carnevali della Sardegna*, in «La grotta della vipera», XXXII-XXXIII (1985); Id., *Cavalli e feste. Tradizioni equestri della Sardegna*, L'Asfodelo, Sassari, 1988, pp. 75-107;

che ne costituiscono, di fatto, le regole: da un lato, un certo numero di prove o azioni fissate secondo un ordine funzionale alle stesse e alla gara; dall'altro, una certa quantità di variabili indipendenti e incontrollabili su cui vengono formalizzate le prove che fanno perciò dipendere i relativi risultati dalla casualità e, quindi, dal calcolo delle probabilità degli esiti, positivi o negativi.

Come si è già accennato, la gara è una giostra equestre che si svolge annualmente sia la domenica, sia il martedì di carnevale, organizzata a turno da una delle tradizionali corporazioni della città, i *gremi* di contadini e artigiani. In pratica, si tratta di una prova di abilità compiuta da un cavaliere mascherato (*su componidori*) e da altri del seguito per tentare di infilzare, prima con la sciabola e poi con lo stocco, una stella in metallo che pende da una fune. L'obiettivo, quindi, è quello di tentare la sorte e così «afferrare» la fortuna, cioè, prendere la «buona stella» in favore della comunità, in nome e a vantaggio della quale viene fatta la gara.

L'apparato simbolico fondamentale, come è evidente, rientra nella logica dei riti agrari divinatori primaverili, tramite i quali, nel passato, seguendo pratiche magico-religiose, si esorcizzava l'incertezza del futuro e le probabilità negative per propiziare quelle positive. Se i significati simbolici della Sartiglia si collocano nella sfera magico-religiosa alla quale manca il controllo oggettivo e positivo dei fenomeni, gli esiti concreti della gara, tuttavia, sia nella loro fenomenologia simbolica, sia nella realizzazione concreta, anche se soggetti alle variabili indipendenti dalla casualità, rientrano in una dimensione oggettivamente verificabile con il calcolo delle probabilità.

Come altre gare, infatti, anche la Sartiglia ha le sue regole. In base ad esse, ciascun cavaliere ha a disposizione due prove da effettuare secondo particolari norme e un ordine di svolgimento controllati dal *componidori* che svolge, così, la funzione di signore e regista della corsa. Ad ogni turno, perciò, egli consegna la sciabola o lo stocco, a seconda che si tratti della prima o della seconda fase della gara. In tutti i casi, la regola generale stabilisce che gli altri cavalieri compiano la prova dopo quelle del *componidori*, del *sottocomponidori* e del *terzu componidori*, i quali, nell'ordine, iniziano la competizione. Il numero dei (*cavalieri*) partecipanti è variabile e l'avvio di ogni prova viene annunciato da squilli di trombe e dal rullio di tamburi come segnali di richiamo per la folla.

Il *componidori*, aprendo le prove per primo, aggiusta l'assetto e parte spronando il cavallo al galoppo e, mentre con la sinistra tiene le briglie lente, con la

Id., *Giostre e spettacoli equestri nei carnevali della Sardegna*, in AA.VV., *Il carnevale in Sardegna*, 2D Editrice Mediterranea, Cagliari, 1989, pp. 93-155; Id., *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes 1997, pp. 130-134. T. Giani Gallino, *La ferita del re. Gli archetipi femminili della cultura maschile*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1986. G. Pau, *Sa Sartiglia di Oristano*, Edizione Giovanni Corrias, Oristano, 1986. M. Falchi - R. Zucca, *Storia della Sartiglia di Oristano*, Editrice S'Alvure, Oristano, 1994.

destra brandisce in avanti la sciabola, puntando verso la stella. Per riuscire ad infilzarla, ogni cavaliere deve, non solo curare la mira, prevedendo le oscillazioni provocate dall'andatura del cavallo, ma soprattutto anticipare, poco prima del bersaglio, con un colpo in avanti, la punta dell'arma affinché penetri nell'anello.

Tuttavia, per poter cogliere i caratteri fondamentali della Sartiglia, è necessario riesaminare la nozione di prova che, nella fattispecie, è connessa a quella di competizione in cui ogni cavaliere è impegnato, in primo luogo, con se stesso, poi con gli altri concorrenti, ma soprattutto con la sorte al fine di conseguire risultati positivi. Si tratta, quindi, di una nozione di prova che non rientra in quella adottata in ambito giuridico o negli esperimenti delle scienze esatte. In ogni caso, come in ambito sperimentale, **così** anche nelle gare si pone il problema di soddisfare il bisogno di disporre di certezze, ovvero di conoscere le incognite in quanto le azioni, attivate per ottenere certezze, operano nella dimensione del probabile e sono comunque soggette alla casualità.

Da un punto di vista formale, la Sartiglia presenta due fondamentali livelli di competizione che interagiscono tra di loro nel determinarne l'esito. Il primo è costituito dai sei tentativi, dal risultato incerto, spettanti a ciascun cavaliere, di cui rispettivamente tre con la sciabola e tre con lo stocco ed il cui esito dipende dall'andamento positivo di una serie di variabili indipendenti che, in quanto tali, sfuggono ad un possibile controllo. Sebbene una serie di tali variabili possa trovare riscontro nell'ambito delle capacità, della destrezza e delle abilità dei concorrenti, le possibilità di esito negativo restano ad ogni modo numerose. Ciò dipende dal fatto che sono imprevedibili e, quindi, incontrollabili sia l'esatto rapporto tra cavaliere e cavallo, sia l'assetto del cavalcante che dovrebbe rimanere invariato /inalterato e costante per tutto il percorso. In pratica, per ogni prova, a prescindere dalle variabili indipendenti, difficilmente valutabili e quantificabili, ciascun protagonista ha le stesse probabilità di riuscire come di fallire; quindi, l'esito positivo dipende in parte dalla cosiddetta fortuna e in parte dalle capacità personali. Tuttavia, nonostante la possibilità di possedere e manifestare capacità individuali, da collocare nella dimensione delle cosiddette virtù, nella gara si possono verificare serie di circostanze negative, o meglio di casualità negative, tali da pregiudicarne l'esito. In concreto, trasferendo il fenomeno prova in un ambito più generale, si riscontra nella cultura quanto si verifica in natura a proposito dell'incidenza della casualità rispetto alle costanti dei fenomeni fisici. Per esempio, casualità e necessità si riscontrano nelle combinazioni delle strutture del DNA nei processi di procreazione e nei fenomeni di mutazione genetica¹⁷. Nella Sartiglia, l'esito positivo possibile delle prove è soltanto parzialmente frutto delle capacità del cavaliere, in quanto le sue qualità, essendo esse stesse precarie, rientrano comunque nel dominio della casualità e

¹⁷ J. Monod, *Il caso e la necessità*, Milano, Feltrinelli 1970.

delle possibilità instabili. Infatti, la bravura dei concorrenti nell'infilzare la stella si registra quando coincide con la fortuna, cioè, con le circostanze positive, ma casuali, che consentono il verificarsi di un maggior numero di esiti favorevoli ad uno piuttosto che ad un altro cavaliere: da qui l'estendersi della competizione a tutti i partecipanti/protagonisti.

È in tale quadro, infatti, che si colloca il secondo livello della gara quando, alla fine, si confrontano i risultati dei singoli concorrenti per stabilire una graduatoria e, quindi, proclamare il vincitore, in base al maggior numero di esiti positivi conseguiti.

In sostanza, la Sartiglia, così come nel sorteggio o nel gioco, come avviene per numerose altre prove e gare della vita, per propiziarsi la sorte, costituisce di fatto un sistema culturalmente codificato per giustificare la spartizione sociale della fortuna, o meglio per sorteggiare gli scarsi beni che la comunità ha a disposizione; meglio ancora per distribuire la poca fortuna che la sorte attribuisce a ciascuno. In sostanza, si tratta di fornire una soluzione alle incertezze della casualità e della stessa sorte, costantemente presenti nelle gare e prove della vita.

6. Nel trarre alcune considerazioni sul rapporto uomo-animali, si può sostenere che esso, in generale, è stato funzionale alle esigenze degli uomini che lo hanno voluto e favorito trovando, spesso, forme di simbiosi di "branco" per meglio governarli e sfruttarli, definendo con essi modalità di comunicazione. Da qui il loro utilizzo nelle diverse forme di lavoro così come nelle feste e, limitatamente ad alcune specie tra cui, per esempio, cavalli, dromedari, cammelli ed elefanti, persino nelle guerre. In occasioni festive, animali come i cavalli e i cammellidi, impiegati in gare di corsa quali il palio, nel quale i cavalieri entrano in immediata competizione senza sequenze di prove singole, costituiscono una variabile il cui controllo presenta numerose difficoltà soprattutto riguardo ai codici di comunicazione tra l'uomo e l'animale che devono, per ciò stesso, essere mediati da specifici metalinguaggi che talvolta possono trovare blocchi nelle risposte istintive del secondo. Può verificarsi, infatti, che questi, per un momentaneo nervosismo o per un improvviso spavento comunque causato o dovuto a distrazione del cavaliere, abbia una falsa partenza o incespichi provocando, così, un esito negativo della prova. Anche in questi casi entra in gioco la casualità e, quindi, le probabilità di riuscire o meno a vincere la gara nonostante l'adeguata preparazione dei concorrenti per esprimere al meglio tutte le loro capacità.

Da qui la conclusione ovvia che la cultura non è in grado finora di controllare la casualità della natura. Infatti, la variabile della sorte ovvero della casualità, alla quale sono soggetti gli esiti di tutti i fenomeni nei quali sono coinvolti più elementi contraddittori e differenziati, non consente agli uomini un controllo puntuale dei loro progetti e delle relative azioni.



1. Boes (Ottana, foto M.M. Satta)



2. Battileddu (Lula, foto M.M. Satta)



3. Colonganos (Austis, foto M.M. Satta)



4. Mamutzones (Samugheo, foto M.M. Satta)



5. Cotzulados (Cuglieri, foto M.M. Satta)



6. Pariglie (Santu Lussurgiu, foto M.M. Satta)



7. Sartiglia (Oristano, foto M.M. Satta)